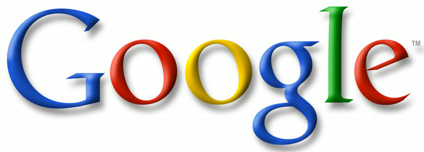
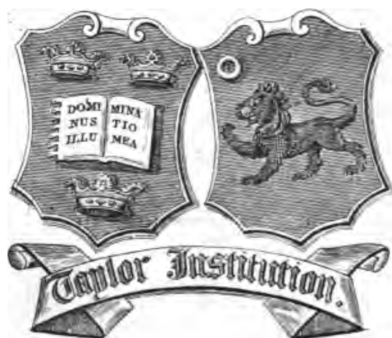



DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA
Taylor Institution.



IL PARLARE

DEGLI

ARTIGIANI DI FIRENZE

DIALOGHI ED ALTRI SCRITTI

DI

GIROLAMO GARGIOLLI



IN FIRENZE
G. C. SANSONI, EDITORE

1876



In Firenze, Tip. e Lit. Carnesecchi, Piazza d'Arno.

AVVERTIMENTO

È stato pensiero del cav. G. C. Sansoni, editore intelligente e amico a me carissimo, quello di raccogliere in un solo volume gli studi vari lasciati da mio padre intorno al parlare degli artigiani in Firenze, quasi a riscontro e compimento del libro che sull' arte della seta pubblicò nel 1868, quando n'era ancor vivo l'autore, uno dei più benemeriti stampatori d'Italia.[1] Ne io poteva non approvare questo pensiero, che rispondeva a un mio vecchio desiderio di affettuosa riconoscenza verso la memoria paterna; e quindi con vero compiacimento e con cura devota di figlio mi son accinto volentieri a radunare *le fronde sparte* per mettere insieme il volume, che vien ora fuori.

[1] L'arte della seta in Firenze, Trattato del secolo XV pubblicato per la prima volta e Dialoghi raccolti da Girolamo Gargiolli. Volume unico, Firenze, G. Barbèra, editore, 1868, in 12.°

In esso mi è sembrato dover dare il primo luogo ai sei dialoghi del *Beccaio*, del *Conciatore, Cuoiaio e Colorista di pelli*, del *Pellicciaio*, del *Doratore*, del *Verniciatore*, e dell'*Incisore in rame*, i quali avevano già veduta la luce in due Saggi,[1] ormai rari a trovarsi, e pur sempre desiderati e ricercati dagli studiosi, a cui si ripresentano oggi in forma migliore, perchè qua e colà ricorretti e limati dall'autore negli ultimi anni della sua vita. E a questi che son la parte migliore e principale del volume presente, ho voluto aggiungere due altri dialoghi, assai più brevi, del *Fiammiferaio* e *Frustaio*, e dei colori che si danno alle sete, che erano stati altra volta stampati in periodici letterari, ed ultimo, uno, tuttora inedito, del Calzolaio, non che qualche altra briccica di minore importanza, ma che si rilega per la ragione degli studi al fine modesto che si era proposto mio padre ai laboriosi ozi della sua vecchiaia. Perchè il buon uomo non ebbe mai la pretensione orgogliosa di trattare, e tanto meno di risolvere co' suoi scritti le gravi e complicate questioni circa la lingua, che si erano risollevate

[1] Saggio del parlare degli artigiani in Firenze. Dialoghi, Firenze, tipografia Tofani, 1861, in 8°; e secondo Saggio del parlare degli artigiani in Firenze. Dialoghi, Firenze, tipografia Tofani, 1862, in 8°.

a'nostri giorni, e che tuttora si discutono. Egli amò solamente, riposato dalle pubbliche cure, a guisa di paziente naturalista, che corra i monti e le valli in cerca d'erbe e di fiori, andar raccogliendo dalle labbra vergini del popolo fiorentino il linguaggio delle arti e dei mestieri, e ponendone in rilievo con semplicità d'arte e senza manierati abbellimenti la schietta eleganza, la proprietà sapiente, la variata copia, preparar materia allo studio del filologo e del pensatore, non dandosi mai l'aria nè dell'uno nè dell'altro. E in questa diligenza del raccogliere, quasi dissi dell'erborizzare, che gli meritò le lodi di uomini insigni, seppe rendersi veramente benemerito, se l'affetto di figlio non mi fa velo all'intelletto; perchè giovandosi della dottrina varia e profonda, dell'autorità del nome e della persona, dell'affabile piacevolezza delle maniere e della lunga pratica della vita, riuscì meglio di molti a farsi l'amico di que'popolani, di cui voleva studiare i costumi e la lingua per riprodurre gli uni e l'altra ne'suoi dialoghi, che sono specialmente pregevoli per sincerità di criterio e imparzialità di giudizio. Nè in tal faticoso lavoro, nel quale si occupò instancabilmente per molti anni, e in mezzo a cui fu côlto dalla morte, appunto perchè alieno dall'atteggiarsi a mae-

stro, non ebbe a seguire le pericolose conseguenze di falsi preconcetti. Di fatti, egli, amatore e studiatore, fin dalla giovinezza, degli antichi scrittori, non seppe nulladimeno adattarsi a risguardare la nostra lingua come morta in essi o fossilizzata nel vecchio Vocabolario della Crusca; ma la sentì viva nel popolo, e sempre disposta a muoversi, modificarsi, camminare, crescere, rinnovarsi di nuova vita, senza che perciò avesse mai a rinnegare la propria origine e la natura propria; e se il popolo fiorentino anche oggi gli sembrò, nel suo parlare pieno di freschezza, di brio, di spigliata efficacia, saper trovare ad ogni cosa la forma de'nostri maggiori, e dare ad ogni parola e ad ogni modo il suono e il colore paesano, e se di conseguenza credè che il linguaggio di questo popolo meritasse studio continuo e paziente, come quello che, sovrastando a tutti i dialetti, egli stimava fonte viva e perenne alla lingua comune d'Italia; d'altra parte non mai si lasciò vincere dalle preoccupazioni, e tanto meno dalle esagerazioni delle scuole varie, per quanto antiche e per quanto rese autorevoli da nomi immortali, nè in tutto volle assentire, egli illustratore della parlata fiorentina, neanche a coloro ch non vedevano via di salvazione fuor della cerchia dell'antiche

mura per chi non aveva preso il battesimo della lingua *nel mio bel S. Giovanni.*

Io non voglio discutere nè le opinioni di mio padre nè quelle degli altri; nè voglio asserire ch'egli fosse sempre e in tutto nel vero. Mi basta aver toccato, perchè sia meglio inteso, da chi prenda a studiare nel presente volume, qual fosse il concetto dell'autore nel raccogliere la lingua delle arti in Firenze, e come l'opera di lui non dovesse giovare ad illustrazione di una speciale teorica, ma sivvero a benefizio di quanti vogliono acquistare una cognizione profonda e sicura della nostra lingua.

Le povere cure che mi son prese, perchè il nuovo volume riuscisse meglio accetto agli studiosi, nè smentisse la fama dell'autore, non sono state che l'adempimento di un dovere e di un bisogno dell'animo; e solo mi corre l'obbligo di ringraziare pubblicamente l'egregio prof. Zanobi Bicchierai, che sopravvegliandone con diligenza affettuosa la stampa, mi ha reso più agevole il modo di soddisfare al mio desiderio e a quello dei lettori.

Roma, 25 marzo 1876.

CARLO GARGIOLLI.

DIALOGO PRIMO

[BECCAIO]

A questi dì passeggiando io lungo il Mugnone incontrai presso il ponte alla Badìa due giovani amici, i quali ragionavano insieme della lingua che parla adesso il popolo fiorentino. Pare che Carlo avesse sentenziato che i nostri artigiani ed operai continuano a parlar bene come ai tempi del Cellini, o almeno almeno come a quelli del Redi; della qual proposizione mostrava non appagarsi Francesco: ed io che stimo tali esercitazioni utili alla gioventù, li pregai a non interrompere il loro dialogo. Condiscesero di buona voglia al mio desiderio; onde ci ponemmo a sedere in disparte, ed essi proseguirono così:

FRANCESCO. Temo, o Carlo, che questa tua sentenza non possa essere accolta da coloro, che hanno frequente occasione di conversare col popolo. Io

stesso ho più volte udito sulla bocca di artisti e di artieri voci e locuzioni improprie, ed anche manifestamente forestiere.

Carlo. Sarà purtroppo. Ricordati peraltro che il merito del ben parlare io non l'ho dato che agli *artigiani* ed *operai*, nè con questi hai da confondere gli *artieri* e gli *artisti*, i quali se godono a giusto titolo il primato delle arti, non posseggono sempre quello della miglior lingua. I miei popolani lavorano con le proprie braccia per tutta quanta la giornata, e raramente usano con forestieri od estranei: i tuoi invece si valgono molto dell'opera altrui, e consumano gran parte del tempo praticando con persone di *fuorivia*.

Francesco. Ma io rammento aver detto il Carena che *artiere, artigiano*, è colui che esercita per conto suo proprio un'arte meccanica.

Carlo. Non posso in questo prestar gran fede al buon Carena, del quale una sera disse bene il Giusti: « Giacinto rumina sempre vocaboli fiorentini; se non « può digerirli, non è colpa sua, ma della balia ». E piuttosto tengo da Gaetano Cioni, che scrisse al Tommaseo — *Artiere è chi vive dell'esercizio di un'arte d'industria e fa lavorare manualmente gli artigiani.* — E il Cioni dava quel nome anche al fabbricante di tessuti, al farmacista, al venditore di droghe e al mercante. [1] Questa per me è la differenza che passa tra artiere ed artigiano.

Francesco. Hai ragione. Ma intanto come potranno i tuoi artigiani ben significare le cose nuove,

le quali non hanno un nome toscano, nè possono averlo, perchè sono di moderna invenzione o di origine forestiera?

Carlo. Qui appunto è dove la nostra gente mostra sempre un istinto meraviglioso. In questo caso le riesce molte volte trovar la parola più conveniente ed appropriata, sì che potrebbe dirsi esser quella non già una traduzione, ma la vera voce originale.

Allorchè fu aperta la prima strada ferrata toscana, che da Livorno metteva capo a Firenze, le persone in giubba chiamarono indistintamente *vagone* ogni veicolo destinato al trasporto degli uomini, delle bestie e delle merci; ma il popolino fece subito le sue distinzioni tra l'umana progenie e la razza bestiale, nè volle confondere l'una e l'altra con le cose inanimate. Diè il nome di *carrozza* al posto delle persone, di *gabbia* a quello degli animali, e di *carro* al veicolo delle mercanzie. Non volle mai usar la parola *ferrovia;* chiamò *bagagliaio* lo stanzino, nel quale si ripongono gli equipaggi dei viaggiatori; e disse *traino* il carro che ha il serbatoio dell'acqua e la carbonaia in servizio della macchina, mentre gli altri lo chiamavano *tender.*

Aggiungo che, se la lingua parlata non ha il vocabolo che quadri alla cosa nuova, allora soltanto la nostra gente non si reca a colpa il chiamarla col nome d'origine, benchè questo sia forestiero. Così appunto fu ricevuta dal popolo, e poi dai vocabolari, la voce *canapè,* che non avrebbe potuto dirsi nè *seggiolone,* nè *lettuccio,* e neppure *poltrona.*

Francesco. Sarà come vuoi per alcuni artigiani, ma non per tutti. Sul cartello di qualche barbiere trovo scritto lo sconcio titolo di *frisore*.

Carlo. Non lo nego: e parmi una vergogna il non farlo cancellare, se non altro per via di persuasione. Bada però che son ben pochi, e dei meno valenti nell'arte, que' barbieri che s'intitolano frisori. Benchè i parrucchieri siano tenuti come consoli della moda francese, non è alcuno tra loro che parli diversamente dagli altri artigiani fiorentini intorno alle cose del proprio mestiere.

Francesco. Vorrai bensì concedermi che hanno sempre in bocca *tuelette* o *toelette*, invece di quei nomi, meglio italiani, che sono stati approvati o consigliati da buoni scrittori. Non dicono mai, per esempio, *toletta, tavoletta, tovaglietta, toeletta, teletta*, voci tutte che, oltre ad avere la desinenza toscana, rispondono in qualche guisa al valore del vocabolo originario *toilette*.

Carlo. Nè io ho mancato di tener proposito con gli artigiani della convenienza di preferire queste voci; ma uno di loro mi rispose risolutamente: *Che vuole? Se non abbiamo noi un'espressione che calzi bene alla parola francese, mi parrebbe che fosse meglio accettar questa, come viene da noi pronunziata, di quello che vuotarsi il capo per fare una stroppiatura.*

Una cameriera fiorentinissima, dopo aver passato diversi anni a Parigi, dove ne imparò a meraviglia la lingua, faceva alla mia presenza le matte risate

sulla voce *toletta*, dicendo che non aveva alcun garbo nè di francese nè d'italiano.

Certi legnaiuoli, da me interrogati, risposero concordemente che *tavoletta* è un piano formato di uno o più pezzi d'asse con *testata*, acciocchè non *isbiechino*. Questa tavoletta può servire per disegnarvi sopra o dipingere, e anche per levar di pianta e per altri usi diversi; ma un tavolino da toelette non potrebbe mai chiamarsi con questo nome.

I fabbricanti e i venditori di biancherie mi assicurarono poi che *tovaglietta* non è altro che un arredo da chiesa. S ppi difatti alla guardaroba del Duomo, che ha questo nome la tovaglia di sopra degli altari, e più particolarmente di quello della credenza. Il Sig. Fagnoni mi fece vedere le tre coperte dell'altare, cioè il *pannicello*, la *tovaglia* e la *tovaglietta*, detta anche *soprattovaglia*.

Il parrucchiere Maggioli ha fatto scrivere in uno de'cartelli laterali della sua bottega in Via del Proconsolo « *Articoli di Toeletta* ». Ebbe timore di cadere in un francesismo, e per questo scrupolo merita lode. Prese consiglio dal bravo libraio Antonio Cecchi, il quale gli suggerì quella parola che gli parve da prescegliere. Nonostante queste diligenze non se ne mostrarono contenti i popolani, e ne fu osservato qualcuno che storceva la bocca e tentennava il capo davanti a quella scritta.

Domandai poi a non pochi artigiani che cosa intendessero per *teletta*, e tutti mi risposero ad una voce essere una tela rada quasi come il filondente,

la quale serve ai sarti per certe fodere. Alcuni di loro soggiunsero che i paramenti di gala, tanto da messa quanto per addobbo della chiesa, si fanno anche di teletta d'oro o d'argento. È noto a tutti che a chiunque, dopo i primi freddi, continua a vestir di roba molto leggiera, si suol dire a Firenze: *è tempo di riportar le telette al Pasqui,* il quale le vendeva, e forse le vende ancora. In ogni modo *teletta* per piccola tela o per tovagliuola, che cuopra un tavolino da toelette, non si è usato mai in Firenze.

L'egregio Luigi Fornaciari, nell'indice ragionato de'suoi discorsi filologici, disse che in Lucca da più di un secolo, *nelle bocche non infrancesate*, suonò e suona *teletta,* come veramente importa in nostra lingua la parola francese *toilette.* Pare anzi che siano comuni su quelle stesse bocche le frasi: *far teletta, andare alla teletta, stare un anno alla teletta: Dum pectuntur, dum comuntur, annus est.* Ter.[1] E sia pure che teletta suoni là come importa letteralmente la voce originale, ma non è meno vero che manchi a noi il modo di esprimere toscanamente il significato proprio di *toilette.* Se valesse per gl'Italiani, come valse per i Francesi, il prendere una parte per il tutto, lo *specchio* del Fanfani, che per ornarsi e azzimarsi è più necessario della tela che cuopre il tavolino dove sta sopra, sarebbe di gran lunga da preferire. Ma giacchè l'uso ha fatto ragione al vocabolo forestiero, come è pronunziato in Firenze, io sulle traccie del mio

artigiano, senza vuotarmi il capo, starò sempre per la parola *toelette*, aspettando a piè fermo la sentenza che daranno a suo tempo i nostri accademici della Crusca. [3]

Francesco. Ti ringrazio di queste utili osservazioni. Ma che potrai dire dei maestri di ballo e di sala e dei ballerini, i quali nell'insegnare, nel dirigere le danze e nell'eseguirle fanno sempre uso della lingua francese pretta pretta? Non ho udito mai ne' festini e ne' balloncbi pronunziare una sillaba toscana, ma le mille volte ripetere *grand'chaîne, en avant quatre, en arrière, balancé, galop, rond, promenade, vis-à-vis ecc.* Mi parrebbe almeno utile il volgarizzare queste e le altre maniere di dire, che servono a tal sorta di ricreazione.

Carlo. Sarebbe superfluo, perchè lo hanno già fatto con molto garbo gli stessi contadini. Nei loro ballònzoli (accetta questo nome in grazia del verbo ballonzolare), invece delle parole francesi da te riprovate, que'buoni campagnòli si giovano delle seguenti: *gran catena, avanti in quattro, indietro, balletto, galoppo, girotondo, passeggio, facciatina ec.* Bramerei adesso sapere, se hai altri scrupoli intorno alla mia tesi.

Francesco. Rispondo che me ne resta uno, e molto grave. Sono tanti i cambiamenti avvenuti nelle leggi, nei costumi, nelle scienze, nelle arti e nel modo del vivere secondo la nuova civiltà, che non posso comprendere come il popolo non debba aver variato anche il suo parlare dal secolo XVII in poi.

CARLO. Non credo chè la mia proposizione vada tant'oltre. Non ho preteso mai che gli artigiani abbiano da parlare adesso per l'appunto come parlavano quelli di due secoli fa. Ho detto che parlano bene al pari dei loro antenati, nonostante i mutamenti accaduti, e basta. Se non sei di ciò persuaso, non mi resta che dartene la prova.

FRANCESCO. Ma come potrai darmela?

CARLO. Ti condurrò presso i miei conoscenti del popolo, li faremo parlare a lungo, tu stesso potrai interrogarli; questioneremo: ciascuno nella disputa difenderà la propria opinione, saranno alternate le domande, le risposte, le obiezioni, e dal dibattimento uscirà fuori ciò che ti ho promesso.

FRANCESCO. La cosa è di mio gusto, ma non bisogna portarla alle calende greche. Quando anderemo?

CARLO. Domani, se ti piace, chè è giorno di festa.

FRANCESCO. Ben volentieri. In questa guisa, se non altro, mi sarà dato conoscere al paragone qual frutto abbiamo raccolto noi dagli studii delle lettere e della lingua, che pur troppo ci costarono tante pene, tanto tempo e tanti quattrini.

CARLO. Ti accorgerai di certo dello scapito che abbiamo fatto. Finchè restammo in custodia delle *bambinaie* e delle serve, la parola ci usci di bocca evidente, sobria e pudica. Dopo il corso degli studii non fu più quella.

FRANCESCO. Quelle donnicciuole parlavano me-

glio del maestro. Rammento ancora alcuno dei loro vivissimi discorsi, ma qualche volta non li so ripetere con tutta la freschezza che avevano, quando furono da esse proferiti.

Una mattina in Val di Pesa la *fattoressa* entrò in camera mia esclamando: *Poverina me! tutta la notte sono stata in pena per lei. Avrà udito pur troppo quel tristo uggiolio del cane, che pareva avesse annusato il lupo. Salmisia! A quell'urlo lungo lungo, mi si stringeva il cuore e mi si rizzavano i capelli.*

In occasione che non poteva scoprirsi chi avesse rotto nelle mie stanze un bel vaso da fiori, la Bita mi disse: *Non sa Ella che la colpa resta sempre fanciulla, perchè nessuno la vuole?*

In Valdarno la stessa Bita chiese alla mia presenza un po' di danaro a suo padre *mezzaiòlo* della fattoria, e questi le rispose: *non ho adesso da far le spese a un grillo: te lo manderò quando i' avrò secerto.* Le domandai, tornando a casa, che avesse voluto significare il buon uomo con quella parola *secerto,* ed essa: *è come dire quando i' avrò partito col padrone.*

Nè solamente quando parlano, ma anche quando scrivono riescono ammirabili i nostri campagnòli. È vero che per mancanza d'istruzione peccano nella ortografia; ma nella sostanza le loro lettere sono quasi sempre chiare, brevi, concettose, affettuosissime. — È morto a questi giorni presso Castelfranco un vecchio contadino di bella riputazione. Il nipote,

che in pochi anni aveva perduto il padre e due fratelli abili e robusti, è rimasto solo a capo di un grosso podere, non avendo che alcune sorelle che poco possono aiutarlo nel lavoro. A questo nuovo infortunio egli fu colpito dal più intenso dolore. Ecco come annunziò al padrone il tristo caso, e come lo pregò a usargli misericordia:

« Sono con la presente a fargli sapere una gran « disgrazia. Il mio diletto, il mio conforto, il mio « sostegno, il mio asilo, il mio secondo padre, il « caro zio, dopo tanto spasimo, e ricevuti i San- « tissimi Sacramenti della Chiesa, e con l'assistenza « del Ministro spirituale, e con la preziosa rasse- « gnazione in Dio, ieri 29 alle ore 5 da mattina, « rese l'anima al Creatore.

« Io sono rimasto in questa valle di pianto senza « sapere dove e come ed a chi affidarmi, solingo, « sconsolato e piangente senza guida. Nel mezzo « a tante amarezze ricorro alla sua bontà, acciò si « voglia degnare di assistermi e soccorrermi in « questo mare di sospiri e di pianti. Si, illustris- « simo padrone, abbia carità e sofferenza di questa « afflitta e sfortunata famiglia, mentre ci gettiamo « nelle sue amorose braccia. Confidiamo nella sua « inesprimibile bontà col pianto agli occhi e la pre- « ghiera sul labbro. E mi dichiaro con rispetto e « riverenza suo obbedientissimo servitore

ANGELO DELL' UNTO

Castelfranco, 30 Agosto 1860 ».

Le lacrime versate dal padrone alla lettura di questo foglio, e l'indole buona di Angiolino, assicurano anche per l'avvenire alla famiglia dell'Unto quella prosperità che ha goduta fin qui. Intanto per le cure di questo giovane, e per l'aiuto di Dio, la più bella uva che si veda in quei piani è quella del podere da lui lavorato. [1]

CARLO. Te felice, che possiedi sì bella lettera e che hai tenute a mente alcune di quelle care espressioni delle nostre bambinaie: io le ho quasi tutte dimenticate. Ora però bado ad ogni discorso che fanno gli uomini del popolo, e anche a ciò che dicono per le strade gli stessi rivendùglioli.

FRANCESCO. A proposito di costoro, ho da qualche giorno la curiosità di sapere che voglia dire quel trippaio che va gridando a piena gola: *i' ho un lacchezzo di trippa.*

Appena che Francesco ebbe proferite queste parole, vedendo io passare con un compagno Antonio Naldi, capo del Macello di S. Maria Nuova, lo fermai, e gli chiesi la spiegazione che desiderava l'amico. Il Naldi ridendo a fior di labbra rispose: Lacchezzo o lacchezzino è come dire un bocconcino ghiotto.

A questa definizione Carlo esclamò: dovrebbe esser piovuto il cacio sui maccheroni: e preso per la mano il Naldi soggiunse:

Dica, signor Antonio: ha ella bisogno d'andare pe' fatti suoi, o fa una semplice giratina per suo sollievo?

ANTONIO. Sono solito a quest'ora d'uscire dalla porta S. Gallo per prendere una boccata d'aria fiesolana.

CARLO. Se non le fosse d'incomodo, la pregheremmo di far parte del nostro crocchio per questo ritaglio di giornata.

ANTONIO. Ben volentieri. Mi fanno un onore. Ma in che cosa potrei servirli?

CARLO. Vorremmo avere qualche ragguaglio intorno alla sua professione.

ANTONIO. M'interroghino, e risponderò alla meglio. Lorsignori sapranno compatirmi.

CARLO. Qual nome ha in Firenze il luogo dove si macellano le bestie e si vende la carne?

ANTONIO. Queste due operazioni una volta le si facevano in ogni bottega del nostro mestiero, ma ora si fanno separatamente. Si *macella* soltanto al pubblico *ammazzatoio*, e la vendita della carne si fa come prima alla *beccheria*. L'ammazzatoio fu fabbricato, a spese del Comune, a nostro tempo. È stato questo un provvedimento utile per la pubblica salute e per il buon costume.

FRANCESCO. Non creda però che sia presso di noi una innovazione moderna. Ho letta una provvisione degli Ufiziali della sanità dell'anno 1615, la quale richiamava in vigore più antichi regolamenti, e che prova essere stati in uso anche prima gli *scannatoi*, uno dei quali era posto presso al *Canto de' buoi* e gli altri sul greto d'Arno. [1] Anzi i provvedimenti d'allora non erano meno sapienti di quelli dell'età

nostra, in ciò che concerne la tutela della pubblica salute e dei buoni costumi.

Antonio. Sarà com'Ella dice, ma si vede che per nostra disgrazia i migliori ordini non durano. Neppure dai più vecchi ho avuto notizia di ciò. Mi è cara la gloria de'nostri maggiori, che furono tanto più grandi di noi, per quel poco che ho letto e per quel molto che vedo con gli occhi miei, quando vado in piazza della Signoria o sul Duomo.

Carlo. Quali sono gli ordigni e gli arnesi che si trovano nell'ammazzatoio?

Antonio. Vi si vede una grossa *campanella* di ferro battuto, fortemente impiombata in terra, con un canapo che vi passa dentro e serve ad avvolgersi alla testa della bestia da macellare;

Un *mazzo* di bossolo o di leccio, nel quale è infilato un manico di castagno, e si adopera per dare in testa al grosso bestiame;

Due *scorticatoi* per levare il cuoio di dosso alla bestia morta;

Una *coltella* per *farle il petto*, cioè per aprirlo;

Un *pugnitoio* per iscannare, e serve anche per il maiale.

Francesco. Ma lo strumento per ferire ed uccidere il maiale in alcuni luoghi di provincia lo chiamano *accoratoio*.

Antonio. Può essere, ma in Firenze non ha altro nome che quello di pugnitoio.

Nell'ammazzatoio vi sono ancora due *taglie* doppie con cassette di legno a doppie carrucole di bos-

solo. Le inferiori hanno un gancio di ferro con canapi adattati per tirare in alto la bestia, che viene infilata nei garetti di dietro con un subbio lungo quattro braccia, e bucato di due o tre buchi alle estremità, nei quali si passano due chiavarde anch' esse di ferro.

Un *bigonciolino a mano,* che serve per lavare la bestia macellata, e un *bigonciòlo* più grande che si adopera per altri bisogni diversi.

Vi si trova ancora un *banchetto* per altre occorrenze, nè manca mai un *acciaiòlo*, che è un arnese tondo di acciaio con cima quasi a punta, lungo mezzo braccio e grosso due quattrini, che serve per affilare le coltelle a taglio.

Sulla parete dell' ammazzatoio sono ingessati quattro *apponitoi* di ferro a due per parte, ritorti a gancio e volti uno in su e l'altro in giù, *con aria* tra loro di tre soldi di braccio. Servono per fermare la bestia nell' atto di darle in testa, per alzarla o calarla a terra, per lavarla e per tirarla su alla trave e finirla di lavorare.

CARLO. Mi descriva adesso gli arnesi del macello.

ANTONIO. Nelle nostre botteghe abbiamo un *desco* grosso di quercio per il tagliatore, e un altro dello stesso legno per lo spezzatore.

Vi sono alcune *traverse* a muro con oncini, ai quali si attacca la carne spezzata, e altre traverse più in alto che servono per attaccarvi i pezzi destinati a passare da un giorno all' altro.

In un punto della bottega è posta una *banchina* per il pesatore, per il riscuotitore e per la vendita del maiale e del fegato. Questa banchina deve avere alle due estremità due para stadere, e al di sopra un corrente di legno con ganci a tre punte, ai quali si attaccano i pezzi di carne che ha da vendere lo *staderante*, ossia il pesatore a minuto.

Francesco. Questo nome staderante non l'avevo mai udito. Non sarebbe meglio dare un significato di più a staderaio?

Antonio. Per noi staderaio è chi fa o chi vende le stadere. A colui che le adopera, come solo pesatore, diamo il nome di staderante.

Nel macello si trovano ancora: lo *squartatoio* che ha il significato nel nome;

Il *marrancio*, che è un coltello molto grosso e pesante;

La *coltella a colpo*, che ha sette libbre di peso;

Lo *scorticatoio*;

L'*acciaiòlo*;

Due *corbellini* per lo spoglio del sevo, e la *coltellina da disegnare* che serve per disossare la carne.

Francesco. Che è lo spoglio del sevo? e la coltellina perchè si dice da disegnare?

Antonio. Chiamiamo spoglio del sevo quei pezzettini di grasso, che si levano dalla carne nella vendita a minuto, e che servono poi ad estrarne il sevo.

La coltellina è detta da disegnare, perchè nel

fare i tagli si adopera come un matitatoiò. Lavorando intorno all'osso è necessario piegar la mano alla maniera di chi disegna.

Carlo. Bravo maestro Antonio! questo suo modo di rappresentar le cose a parole ha un'evidenza che innamora.

Antonio. Non so di grammatica, ma cerco alla meglio di farmi intendere. In fondo mi do a credere che in questo stia tutta l'importanza del discorrere.

Carlo. Buon per lei che può farlo senza studio, e bene per noi che non abbiamo da faticare per comprendere ciò che dice! Vorremmo ora sapere quali sono le bestie da macello.

Antonio. Tutte quelle che diconsi di carne grossa, cioè il bove o manzo, il vitello e la vitella, la vacca o mucca e il toro. Sono anche da macello il maiale, la vitellina di latte da venti a quaranta giorni d'età e le bestie agnelline. Sappia però che non tutte queste si vendono a carne dal beccaio: alcune passano al *malacarnaio.*

Francesco. In che consiste veramente la *malacarne,* chè i nostri vocabolarii non sono d'accordo nel darne la definizione?

Antonio. Si dà questo nome alla carne di vacca o vitella fuori di denti, che abbia servito per razza e per latte, a quella di toro o vitello non castrato che *abbia fatto il mestiere,* e a quella di capra, di pecora e di becco macellati sani. È anche di mala carne la bestia macellata in istato di malattia, e quella

morta per caso repentino o di soprapparto. Il montone, anche quando *abbia lavorato*, si considera di buona carne e si vende al macello come castrato o mannerino.

CARLO. Hai osservato, Francesco, come il Naldi, seguendo il costume tutto proprio del nostro popolo, abbia qui ancora usate parole decentissime ragionando di atti immodesti? Sarebbe pure un gran peccato, e anche un disonore, che i nostri artigiani abbandonassero questa bella legge di convenienza, che li mette al di sopra d'ogni altra gente italiana. Ne concepisco qualche timore, quando ascolto dai giovanetti bestemmie che in altri tempi non si sarebbe osato di proferire neppure nell'ira più furente dagli uomini provetti. Dio faccia che il mal vezzo non metta le barbe!

Ho ben compreso che abbia voluto significare Maestro Antonio con le frasi, *ha fatto il mestiere*, *ha lavorato*, ma gli domanderei perchè parlando del toro abbia usato la prima, e ragionando del montone la seconda maniera di dire.

ANTONIO. Per il semplicissimo motivo che, trattandosi di bestia vaccina, poteva nascere equivoco tra il lavoro della generazione e quello dei campi, mentre parlando del montone, che non fa altro lavoro, veniva a cessare ogni ambiguità.

FRANCESCO. Ottimamente. Mi pare che il Naldi possa anche lodarsi per la scelta delle parole. Bramerei adesso sapere da quali luoghi vengano le migliori bestie che si macellano in Firenze.

Antonio. Quanto alle vaccine, la roba migliore è quella delle vicinanze della città e dei piani lungo l'Arno. Circa ai maiali si preferisce la roba nostrale e quella del Casentino e di Romagna. Eccellenti castrati dà il nostro contado e la provincia di Pistoia. Lucardo e la Val di Pesa somministrano ottimi agnellini di latte.

Carlo. Vorremmo sapere quali sono i tagli della carne, che si fanno alla beccheria, per ogni sorta di bestie macellate.

Antonio. Comincio dalle vaccine. Eccone la lunga lista, e mancò poco non dicessi *litania*, se non ripensavo in tempo che sarebbe stato inconveniente l'usar parola sacra ragionando di cosa vile:

Lucertolo, parte di dietro della coscia tra il girello e il soccoscio;

Muscolo, taglio della gamba, tolta la zampa;

Filetto, pezzo di culaccio sotto la groppa, a confine della lombata;

Girello, parte della coscia che si vede di dietro;

Culaccio, estrema parte della coscia che arriva alla coda *o mela;*

Soccoscio, il di sopra della coscia;

Piccione, estremità del soccoscio compresa la *girella* del ginocchio;

Spicchio di petto, quella *pera* che forma il bel mezzo del petto;

Groppa, taglio sopra gli ovoli della coscia;

Bicchiere, parte di culaccio attaccata alla spina;

Falda, o bellico, tuttociò che è corpo e sta attaccato alla coscia, alla lombata e alle altre parti davanti della bestia;

Parte grassa, il di dietro della coscia. Da questo pezzo si leva il taglio detto *scannello;*

Lombata con filetto, parte grassa che contiene uno dei lombi;

Costole, senza filetto, estremità della lombata;

Zampa, che si vende per osso e separatamente;

Lingua, taglio noto;

Cervello, la sostanza racchiusa nel cranio;

Filetto o *schienali*, midolla della spina;

Animella, simile al cervello. Sono due le animelle, una sta sopra il cannone della gola, l'altra sul *pannello* del cuore.

Granelli di vitello, parte genitale chiusa nella borsa;

Fegato e *milza*, separati;

Pietre, o lombi;

Palanfra, pannello che separa i polmoni dagl' intestini. I medici dello Spedale la dicono *diaframma*.

Francesco. Ella ha nominato due volte *pannello*, nè comprendo che cosa voglia significare.

Antonio. L'animella riposa sopra un cuscinetto carnoso che somiglia un pezzo di panno. La palanfra presenta la stessa apparenza. Ho creduto che non potesse chiamarsi diversamente.

Oltre questi tagli ve ne sono altri che si ven-

dono dal *frattagliaio o testaio* e dal *trippaio*. Il primo vende:

La *guancia di testa,* che è la gota della bestia;

L'*animellata,* che è parte della gola;

I *ninfoli*, ossia il *tenerume* del palato;

Il *gozzo,* a tutti noto;

Il *pasto* o *paracore,* che è il polmone col cuore attaccato.

Il trippaio vende:

La *trippa,* compresa la parte increspata che dicesi *cuffia;*

Il *lampredotto,* che è la parte dell' intestino prossimo al *retto.* Nella femmina si trova anche la *molletta,* che è la matrice;

Il *centopelle,* o il terzo stomaco della bestia, che riceve il cibo dopo la digrumazione e lo manda all' intestino retto.

I tagli del maiale sono:

Arista e *culaccio,*
Spalle,
Fegato,
Lombo,
Cotenne,
Peducci,
Rete e
Paracore.

Di questi non fo dichiarazione, perchè tutti li conoscono. Gli altri sono i seguenti:

Capaccia, che è il capo con lingua e cervello;

Sangue, il quale serve a fare diverse vivande gradite, come i *roventini*, i *migliacciuoli*, i *sanguinacci* e i *covaccini;*

Scamerita, la parte interna davanti, dalla quale si levano le *braciòle;*

Prosciutti, che sono le coscie di dietro;

Gote, parte della testa, e

Siccioli, che sono quei gruppetti che avanzano dopo aver levato lo strutto dal grasso. Hanno questo nome anche quelli che si cavano dal grasso di vaccina dopo avere estratto il sego. I primi servono di ghiotto nutrimento all'uomo: i secondi di pasto ai maiali e d'ingrasso alla terra.

Ecco i tagli delle bestie agnelline:

Testicciuola con cervello,

Coratella con fegato,

Quarti, due dei quali davanti e due di dietro. Dai primi si leva il pezzo detto la *sella* per farne le *costolette.*

Non mi ricordo d'altro.

Carlo. Resterebbe a sapersi che cosa faccia il macellaio delle corna, delle ugne e delle pelli.

Antonio. Le corna le vendiamo al pettinàgnolo; le ugne a chi le brucia per trarne nero di fumo, o ai campagnòli per concime. Le pelli poi le compra il conciatore, della cui arte potrebbero sapere Indie dal mio compagno che ha le mani in pasta. Dico ciò per il caso che volessero entrare in questo ginepraio.

Carlo. Facciamo molti ringraziamenti a lei, si-

gnor Antonio, d'averci così bene istruiti nelle cose e nelle parole dell'arte sua, e preghiamo il buon conciatore, del quale non ci è noto il nome, a dirci francamente se può usarci uguale cortesia intorno alle cose del suo mestiere.

Giovacchino. Io sono Giovacchino Del Sere ai loro comandi. Ho fatto il conciatore, ma adesso ho bottega di cuojaio in Via de' Ginori. Amo l'arte e non mi par vero di ragionarne. Sono pronto a servirli non da maestro come il Naldi, ma con buona volontà pari alla sua.

Carlo. Crede Ella che possa tenersi lo stesso metodo usato fin qui?

Giovacchino. Non mi parrebbe. L'arte del vaiaio comprende i mestieri del conciatore, del cuoiaio, del colorista e anche del pellicciaio. Raccapezzeranno poco se per ogni mestiero non si fanno descrivere le varie operazioni che l'una all'altra si succedono. Ciascuna professione ha regole e nomi propri, e strumenti diversi; nè una sola persona può dar cognizioni esatte di tutto un mestiero, almeno per ciò che riguarda il conciatore e il cuoiaio. A lor signori non basta, per quanto mi sembra, d'imparare materialmente le parole dell'arte, ma desiderano conoscerne il vero significato. A questo fine gioverà che ascoltino da noi la descrizione degli arnesi, che adoperiamo, dei lavori che facciamo e degli effetti che se ne ottengono.

Io preparerei per le prime tre arti la divisione in iscritto delle varie materie da trattarsi, la quale

potrebbe servire a lei per le interrogazioni da farci. L' impegno che prendo sarebbe per le cose del conciatore, del cuoiaio e del colorista; ma quanto al pellicciaio, le indicherò io chi sarebbe capacissimo a servirli come meritano.

Carlo. Trovo giustissime queste sue osservazioni, e di buona voglia seguiteremo il suo consiglio. Ma frattanto quando potremo ritrovarci, e dove?

Giovacchino. Domani il giorno alle quattro io sarò qui con i compagni ad aspettarla. Lor signori verranno con tutto comodo, chè un po' prima o un po' dopo *non cascherà nel quarto.* A ogni mo' noi avremo tempo di finire il nostro cómpito.

Carlo. Ottimamente. E noi non tarderemo a giungere per il desiderio che abbiamo di essere istruiti nelle cose e nei nomi delle tre arti.

Dopo queste parole la brigata si sciolse per tornare in città, ognuno pe' fatti suoi. I due artigiani presero la salita della Badìa per S. Domenico di Fiesole, e noi la via di S. Marco Vecchio. E ci eravamo appena separati, quando udimmo

la squilla di lontano
Che *pare* il giorno pianger che si muore.

NOTE AL DIALOGO PRIMO

---

[1] Cfr. il *Prontuario di vocaboli attenenti a parecchie arti, ad alcuni mestieri, a cose domestiche e altre di uso comune* di Giacinto Carena (Torino, Stamperia Reale, 1851 e 1853) e il *Nuovo dizionario dei sinonimi della l. i.* di Niccolò Tommaseo.

[2] *Alcuni discorsi filologici* di Luigi Fornaciari. Lucca, Giusti, 1847.

[3] Oltre quel che lasciò scritto l'ottimo Fornaciari intorno alla parola *toilette,* son da vedere il *Vocabolario dell' uso toscano* di Pietro Fanfani (Firenze, Barbèra, 1863) a pag. 973, col. 2., e il *Dizionario di pretesi francesismi* di Prospero Viani (Firenze, Le Monnier, 1858-1860) a p. 383, col. 2. del volume II.

[4] Il lettore può con profitto e diletto studiare *Moralità e Poesia del vivente linguaggio della Toscana. Ricreazioni* di G. B. Giuliani; Firenze, Successori Le Monnier, 1873.

[5] « Il Serenissimo Granduca di Toscana, e per S. A. S. « li molto magnifici e degnissimi Sigg. Uffiziali della Sanità « della città di Fiorenza.

« Avvertendo alla poca diligenza e cura che tengano « quelli beccai, che si servano dello scannatoio dal Chiasso « de' buoi nel tenerlo mondo e netto dalle immondezze di « sangui, e altro che giornalmente vi si fanno con l'occasione

« d'ammazzare e scorticare le bestie, che servano per le bot-
« teghe loro ; e che nel portare le dette immondezze in Arno
« sul Ponte alla Carraia le vanno versando per le strade, per
« le quali passano, con mala vista e fetore insopportabile; e
« che da un certo tempo in qua dagli altri beccai, che stanno
« sparsi per la città, si è introdotto un abuso di scannare e
« sventrare le bestie per le strade davanti alle botteghe loro
« senza servirsi, o poco, delli scannatoi destinati al detto ef-
« fetto, e che quelli ancora, quando se ne servano gli ten-
« gano di maniera sporchi e pieni di tali loro immondizie
« che si sente da quelli sempre esalare un puzzo e fetore
« orrendo con offesa di chi vi passa vicino; si come ancora
« mala vista e fetore spiacevole viene cagionato da un simile
« abuso che è stato introdotto dalli minugiai, e da quelli che
« attendano all'esercizio del far corde da Leuto, i quali, se
« ben per prima andavano a votare le budella fuori della
« Città in Arno, da qualche tempo in qua hanno cominciato
« votar dette budella per la Città e di tenere tali immondizie,
« cagionate da tal loro esercizio, nelle botteghe e luoghi, nei
« quali si esercitano o quivi vicino, e che perciò ne procede
« un fetore e un puzzo insopportabile; e che un simile puzzo
« e fetore più pernizioso si sente, cagionato dall'avarizia di
« quelli che attendano all'esercizio di trarre la seta, conser-
« vando gli avanzi delle caldaie quali vanno di poi marcendo
« da per loro, o li danno a macerare ad altri, cosa che non
« si costumava già, portandoli per prima in Arno o fuori
« della Città in luoghi riposti e non frequentati, e con la
« speranza non di meno di pochissimo utile e guadagno, non
« guardano al danno che possono apportare al publico col
« macerare detti avanzugli per il puzzo e fetore che procede
« da essi :

« Però volendo per quanto sia possibile ovviare a tutti
« i disordini e inconvenienti che potessero occorrere, con
« participazione e beneplacito di S. A. S. hanno proveduto
« et ordinato intorno alli capi predetti nello infrascitto modo,
« cioè :

« Che tutti li beccai e macellai, quali si servano del « detto scannatoio dal Chiasso de' buoi, in l'avvenire sieno « tenuti e debbino subito che averanno scannato e sventrato « le bestie, portare e far portare via ogni sorta d'immon- « dizia così di sangue come d'altro dal detto scannatoio in « Arno, e quelle votare sul ponte alla Carraia, nel luogo che « a questo effetto sarà ordinato, dove sarà una spalletta con « lo scolo verso Arno, a ciò che tutta l'immondezza e schi- « fezza vadi scolando in Arno, avvertendo di non lasciare « imbrattata, schifa e lorda la sponda del detto ponte, come « hanno fatto per l'adreto; nè possino dette immondezze da « altro luogo gettare in Arno, nè fuor di quello, che come di « sopra è detto sarà a quest'effetto destinato e accomodato. « E benchè nel portare dallo scannatoio detto in Arno le « schifezze et immondezze dette, si è veduto che quelli che « le portano, le vanno seminando e versando per i luoghi « ne' quali passano; hanno per ciò ordinato e così comandano « che tali immondezze si portino drento a bigoncioni coper- « chiati in maniera che non si possino, portandoli, ver- « sare per le strade, de' quali bigoncioni se ne darà la forma « per l'effetto predetto, sotto pena a quelli che puntualmente « non osserveranno quanto di sopra viene ordinato, ancorchè « manchino in pochissima cosa, di scudi tre e tratti dua di « corda da darsi in pubblico per ciascuno, e ciascuna volta « che trasgrediranno, con dichiarazione che quanto alla pe- « cuniaria sia tenuto il Maestro per il garzone; siccome an- « cora proibirno et volsero che non sia lecito ad alcuno dei « beccai della Città scannare e sventrare bestie per le strade « e davanti alle botteghe loro, ma solamente nelli scannatoi « a ciò destinati, comandando alli medesimi che tenghino « puliti e netti detti scannatoi con portar via l'immondezze « subito che aranno scannate e sventrate le bestie con i bi- « goncioni detti al detto luogo sul ponte alla Carraia, eccetto « però quelli che hanno li scannatoi in Arno, volendo che « detti scannatoi sì come vien ordinato di quelli dal Chiasso « de' buoi stieno netti e mondi da ogni schifezza e non si

« senta puzzo, alla pena di scudi tre d'oro e tratti dua di « fune da darsi in pubblico come sopra per ciascuno. E cia- « scuna volta che non osserveranno quanto di sopra viene « ordinato, e mancheranno dell'osservanza, ancorchè in cosa « minima, et il Maestro sia tenuto per il garzone per la detta « pena pecuniaria. Nella qual pena similmente dichiarorno « e volsero che s' intendino incorsi tutti quelli minugiai o « garzoni loro, e ogni altra persona che voteranno le budella « in alcuno luogo della Città, comandando alli medesimi che « vadano a votarli fuori della Città in Arno, come già si co- « stumava, e per la pena pecuniaria sia tenuto il Maestro « per il garzone, si come negli altri capi viene disposto; co- « mandando in oltre espressamente a tutti quelli che atten- « dano alla detta arte di far corde da leuto che tenghino « pulite e nette le botteghe e luoghi, ne'quali esercitano tale « loro esercizio, portando le immondezze tutte che da tale « esercizio vengano cagionate nel detto luogo del ponte alla « Carraia con i bigoncioni detti e non altrove nè in altro « modo, affinchè non si senta puzzo o fetore, nè si vegghino « dette immondezze come è seguito fino a qui, sotto la me- « desima pena, mancandone.

« E per tôr via ogni occasione ancor che minima al « male, ordinorno e volsano e così espressamente comandorno « a tutte quelle persone che attendono all'esercizio del trar « la seta, che in alcun modo ardischino di macerare e dare « a macerare ad altri i bachi e bozzoli che rimangono nel « fondo della caldaie, ma sieno tenuti e devino subito così « l'acqua come ogni altra cosa che avanza in dette caldaie « portare e far portare in Arno o fuori della Città in luoghi « non frequentati, come erano soliti fare e faceano per prima « che fussi introdotto un tale abuso alla pena di scudi dua « d'oro per ciascuno o ciascuna volta che sarà contravenuto « al di sopra ordinato. E perchè per lo più quelli che atten- « dano a tal esercizio sono donne, dichiaronno che alla detta « pena sia tenuto il capo di casa così di quelli che daranno, « come di quelli che riceveranno detti avanzi per macerarsi.

« Le quali pene pecuniari di sopra imposte applicorno per
« la metà al notificatore segreto o palese, e per l'altra metà
« all'uffizio della sanità in sgravio delle spese del detto Uf-
« fizio. E ciascuno procuri l'osservanza di quanto sopra è
« stato ordinato, perchè si starà con vigilanza, e chi sarà
« trovato contravenire sarà punito, come si è detto, severa-
« mente e senza ammettere scusa alcuna, essendo mente e
« intenzione di dd. SS. che il tutto venga inviolabilmente
« osservato, tutto a chiara notizia di ciascuno.

« Bandito questo dì 7 di Luglio 1615 ».

DIALOGO SECONDO

[CONCIATORE, CUOIAIO, COLORISTA DI PELLI]

Il giorno appresso, poco prima dell'ora stabilita, ci ritrovammo nello stesso luogo, Carlo co' suoi compagni, e Giovacchino con Nanni de Matteis suo ministro di bottega e col Barni colorista. Vi erano anche Salvatore e Giovanni conciatori, e il cuoiaio Marchino, al quale il Del Sere si proponeva come al più giovane, e quasi dissi puledro, di far da marrone, *se occorresse.*

Carlo ebbe da Giovacchino lo scritto che gli aveva promesso, e lo lesse tutto attentamente con manifesti segni di contentezza. Quindi prese a dire:

Carlo. Ci dia qualche ragguaglio, signor Giovacchino, del luogo, dove si esercita l'arte della concia.

Giovacchino. In Firenze ogni concia suol avere una corte con pozzo a tromba e alcuni truogoli di varia grandezza.

L'edifizio della concia si compone di alcune grandi stanze a terreno, e di uno o più terrazzi a piano, coperti a mo'di *stenditoio.*

Nelle stanze terrene si trovano:

I *calcinai,* che sono buche a tenuta, fonde circa tre braccia, larghe due e mezzo, e lunghe più che altrettanto, e servono per mettere in calcina le cuoia e le pelli;

Le *troscie,* che pure sono buche a tenuta, fonde un braccio e mezzo, ugualmente larghe, e lunghe due braccia, e si adoperano per dar l'*addobbo* ai pellami;

I *mortai,* detti anche *canali* o *fosse,* sono essi pure buche a tenuta, della profondità di quattro braccia, poco meno lunghe, e larghe la metà, che servono per dare alle cuoia la concia o in vallonèa o in rammorto;

Le *caldaie* di rame a varia grandezza, che servono a farvi bollir dentro l'acqua di mortella e ad altri usi;

E i *tini* più o meno grandi, che servono a molti bisogni del mestiero.

Carlo. Quali sono le varie maniere di concia?

Giovacchino. La prima è la concia all'uso italiano, che si fa alle cuoia, impastandole con la vallonèa spenta nell'acqua di mortella.

La seconda è la concia alla francese, detta *in*

rammorto, per la quale si adopera in polvere la scorza di leccio, di sughera e di cerro. Serve anch'essa per le cuoja soltanto. Forse è detta in *rammorto*, perchè le cuoja si stendono nella fossa gettandovi polvere di buccia.

La terza è la concia a *guado*, che si compie nelle troscie col semplice addobbo. Questo *addobbo* per le cuoja è una preparazione alla concia del mortaio: per gli altri pellami è vera e propria concia.

La quarta è la concia di pellami *a tomaio*, che si fa con polvere di leccio e di cerro.

La quinta è con polvere di *sommacco*, e serve per capre e pecore.

La sesta è quella dei *sugatti*, dell'*allude* e delle pelli per *sacchi militari*, che si fa in allume, sale e farina.

La settima è la concia delle *pelli di dante* e delle *cuoja scamosce*, che si dà alla gualchiera con olio di pesce.

Carlo. Quali sono le materie che servono per conciare le cuoja e le pelli?

Giovacchino. Queste materie sono le seguenti:

La buccia di cerro, di leccio e di suvera macinata;

La *mortella*, della quale si polverizzano le foglie e i ramoscelli secchi e se ne fa l'acqua di questo nome, detta anche *acqua cotta;*

Il *sommacco*, le cui foglie si fanno macinare sottilmente;

L'allume con sale e farina;

L'olio di pesce;

E sopra tutte le altre la *vallonèa,* che è la coccia della ghianda che produce una quercia di levante che viene a noi dalla Grecia. La sua polvere serve a far la pasta che si dà alle cuoja. La ghianda non ha sostanza utile per la concia, e dovrebbe levarsi prima della macinazione.

Francesco. Ha ragione: la sola coccia contiene ciò che i Francesi chiamano *tannino,* vale a dire la sostanza di concia. La quercie che somministra la vallonèa è detta dai Botanici *quercus aegilops.*

Abbiamo dal commercio due qualità di quella coccia; una con ghianda grossa e molto scoperta, l'altra con piccola ghianda, quasi affatto chiusa nella stessa coccia. Quest' ultima è la migliore. Si pretende che nel paese la chiamino *vallonèa camata,* e che questo nome stia a significare un frutto caduto prima della sua maturazione.

Giovacchino. È vero ciò che ella dice quanto alle due qualità; e la più chiusa, che in Firenze ha il nome di *metallino,* si paga un terzo più della vallonèa comune.

Carlo. Come debbono essere le pelli o cuoja che si ricevono alla concia?

Giovacchino. Possono essere o fresche o secche, o con preparazioni d'allume o di sale, e anche *salate in trippa.*

Le fresche, dette ancora *verdi, crude o di macello,* sono quelle che si mandano al conciatore ap-

pena levate di dosso alle bestie, e riescono sempre le migliori per la concia e per la lavorazione.

Le secche senza preparazione vengono da luoghi vicini. Si fanno seccare, acciò si conservino tanto da poterle spedire in piccole partite. Vanno queste però soggette ai guasti della *marmeggia*, che è un insetto somigliante alla lucciola. In breve tempo si moltiplica, e fa danni incredibili alle pelli ammontate in luogo caldo. Attacca ogni sorta di pellame, ma più che altro i montoni, le capre, i bozzoni e gli *abacchi* o agnelli di latte. [1]

Le pelli secche preparate con allume o sale vengono da paesi lontani, come dalle coste del Mar Nero, da quelle di Barberia e dalle Indie. Le prime e le tunisine sogliono essere di buona qualità, perchè seccate con molta cura e salate con fior di sale. Al contrario in Egitto e a Bona si preparano con sale terroso, hanno molti difetti di macellazione, come tagli e *scoltellature*, nè mancano di *mangiature di sale*, di *sfioriture di buccio*, di *allupature*, di *buchi di taròli* e di cicatrici e corrosioni cagionate da *vitaleschi*.

Francesco. Adagio un poco, maestro. Che sono i buchi di taròli e le allupature?

Giovacchino. Il *taròlo* è un animaletto simile al baco da seta, che s'introduce nella pelle della bestia viva, e più che altro sulla groppa, e la crivella malamente.

Le *allupature* poi sono quelle rosicature, che le fiere fanno alle cime e alle parti grasse o carnose

delle pelli poste a seccare in luoghi solitarj o deserti.

Delle cuoja che vengono dalle Indie, e che sono assai più leggiere delle nostrali, se ne lavora una gran quantità nelle nostre concie. Si conoscono coi nomi di *Calcutta, Madras* e *Pondicherry*. Le prime sono seccate con preparazione d'allume, hanno il pelo raso, e sogliono esser tonde di zampe, di testa e di coda. Le Madras sono più danneggiate dai marchi a fuoco, riescono difettose da buccio e scadenti a spalla. Le Pondicherry sono molto floscie, hanno testa, coda e zampe lunghe, non mancano di marchi a fuoco, ma sono più stese e meglio preparate di queste ultime.

Tutte si ricevono direttamente dalle Indie, distinte in tre classi. Quelle di marchio A sono le più giovani, le meglio raccolte e reggenti sui fianchi, le meno difettose. Le altre col marchio B e C sono gradatamente inferiori. Se arrivano a noi di seconda mano, è da temersi che il marchio lo abbiano ricevuto a Londra o a Marsiglia.

Si chiamano finalmente *pelli in trippa* quelle salate fresche dentro la carne.

Carlo. Quali sono le prime operazioni che il conciatore deve fare alle pelli fresche, alle secche e alle salate?

Giovacchino. Alle fresche, appena ricevute, si taglia il crino e si levano le *lonze*.

Francesco. Non so che siano queste lonze.

Giovacchino. Si chiamano con questo nome le

labbra, il *tenerume* delle orecchie e la carne che è racchiusa dentro la coda, bocconcino da prete.

Se queste pelli sono a cuojo, si dividono a mezzo, lungo il filo della schiena; e ciascuna delle parti si dice *pezzo*. Si lavano poi nell'acqua chiara fino a che non abbiano perduta ogni traccia di sangue e d'immondezza. Allora si buttano dentro un *calcinaio lacero,* cioè rimasto *sfruttato.* In esso si tengono per quattro o cinque giorni, in capo ai quali si mettono a scolare. Si gettano quindi nel *calcinaio nuovo*, dove rimangono per otto giorni, affinchè per la calcina che suzzano possano cedere facilmente il pelo e il carniccio.

Francesco. Come si fa il calcinaio?

Giovacchino. Si passa nella buca acqua pura all'altezza di un braccio, vi si butta la calcina, che è gesso da imbianchini, nella quantità di quattro o sei cento libbre. Si aspetta poi che il bagno sia diaccio, si *bollera* ben bene e senza indugio vi si calano le cuoja.

Passati quattro giorni si fa *l' alzatura,* cioè si levano le cuoja e si pongono a scolo sopra la buca. Si torna a fare una seconda *bolleratura,* e si rituffano per altrettanto tempo.

Francesco. Non mi son fatto ancora un'idea chiara del bollerare.

Giovacchino. Il *bollero* è un arnese formato di una piastra di ferro, dal bel mezzo della quale sorge un lungo manico di legno. Serve per rimestar l'acqua del calcinaio, tuffandolo e rialzandolo

con forza più volte, sì che ribolla tutto il bagno e s'alzi dal fondo la posatura.

Per le cuoja secche o salate si comincia dal farle rinvenire nell'acqua, il che succede tra i quattro e i dieci giorni, secondo la stagione e il loro grado di secchezza. Appena abbiano preso il molle, se ne mette una per letto sul *cavalletto* e si cuopre con l'altra a carne all'aria, con la coda da piè e la testa da capo. Si apre col ferro da *sbresciare* dal collo alla coda, e si rigira tutta a regola d'arte in mo' che venga ad aprirsi in ogni parte. La quale operazione dicesi *gramignare il pezzo,* che è come dire distenderlo e metterlo bene in carne, quasi fosse fresco di macello.

Si rigettano le cuoja in truogolo d'acqua nuova, e dopo tre giorni si calano nel calcinaio lacero, per passarle poi al nuovo come le altre.

Francesco. Ho veduto il cavalletto, ma non l'ho osservato bene in tutte le sue parti.

Giovacchino. È fatto a *sciavero* di un tronco di albero segato per lo lungo. Posa con uno dei capi in terra, e sta con l'altro alzato su due piedi a capra. Resta inclinato, ed è lungo più di un braccio e mezzo, e largo quasi la metà. Ha la superfice convessa e liscia. Serve a pelare, scarnare e spurgare le pelli. Per queste operazioni si usano tre strumenti di ferro ed uno di lavagna, i quali hanno la forma falcata, affinchè possano abbracciare il di sopra del cavalletto. I ferri da pelare, da spurgare e la lavagna sono a taglio tondo, mentre l'altro da scar-

nare è a taglio fine. Tutti hanno due manichi di legno alle estremità, i quali vengono impugnati dal conciatore nel lavorare.

Le pelli fresche e le secche, levate che siano dal calcinaio, e dopo aver tolto loro quei pezzi che diconsi *maccheroni*, si mandano al cavalletto.

CARLO. Giovanni conciatore ci descriva le operazioni che si fanno sul cavalletto.

GIOVANNI. La prima è quella di pelare le pelli o cuoja col ferro a ciò destinato. Se ne stende una per letto sul cavalletto, e sopra questa se ne mette un'altra col buccio all'aria, e vi si passa sopra col ferro rigirandola tutta, finchè non abbia perduto affatto il pelo. Si butta poi il pezzo così pelato in un truogolo d'acqua chiara, dove resta in molle con gli altri per qualche giorno.

Il lavorante riprende le pelli ad una per volta sul cavalletto a nudo, e le scarna dalla parte opposta col ferro da sbresciare. Ciò che leva si chiama *carniccio*, che serve per fare la colla.

GIOVACCHINO. Nello scarnare qualunque sorta di pellame il conciatore deve sempre cercare di togliere il meno che può di carniccio sui *fiati*, affinchè quella parte sottile rimanga più reggente e raccolta.

FRANCESCO. Sarà questo un ottimo precetto, ma per noi è necessario sapere che cosa sono i fiati.

GIOVACCHINO. Sono quelle parti della pelle che si trovano più vicine alle zampe di dietro, là dove è il segno della poppa nella femmina e della borsa

nel maschio. Quelle parti sono così tenui che, scarnandole assai, o diventano come ragnateli o spariscono.

GIOVANNI. Appena finita la *sbresciatura* si mettono i pellami a purgare nell'acqua chiara per due giorni, mutando il bagno almeno quattro volte. Dopo di che il conciatore li riprende ad uno ad uno sul cavalletto con letto, e dà loro la pietra di spurgo o lavagna, e li ributta in acqua chiara. Torna a metterli sul cavalletto, e li lavora da carne e da buccio, cioè dalla parte della carne e da quella del pelo, col ferro da spurgare. Li rigetta in acqua nuova, ripete la lavorazione col ferro quanto bisogna, e quando li crede purgati bene, li manda all'addobbo.

I vitelli e gli altri pellami a tomaio, dopo data la pietra da fiore e il ferro da carne, e dopo averli tenuti in acqua chiara, li mette fradici in un truogolo vuoto, dove si battono fortemente con pestoni di legno e si *calciano* a piè nudi almeno per un quarto d'ora. Dopo nuovo bagno li passa con la pietra e li ributta in acqua. Dà loro altra lavorazione di ferro da buccio e nuova purga in acqua. Li ripassa poi col ferro da carne e da fiore, mettendo sempre sul cavalletto due o tre pelli per letto. Quando gli sembrano ben purgati, li manda all'addobbo.

GIOVACCHINO. Nè ciò basta. Per alcune qualità di pelli è anche diversa la maniera di purga. Non è vero?

GIOVANNI. Sì: poco differisce quella dell'allude e

del sugatto bianco da conciarsi in allume; ma è ben diversa l'altra delle capre. Per queste si comincia dal tosarle del pelo lungo e più leggermente si gramignano. Si buttano in calcina, si pelano, si scarnano, si dà loro la *pietra di pelo*, si passano nell'acqua chiara; e poi si mettono in *canizza* dentro un truogolo e vi si tengono da dodici a ventiquattro ore secondo il bisogno.

Levate di canizza si passano al ferro da carne e si gettano in acqua chiara d'altro truogolo. Dopo questo bagno si pongono in un terzo truogolo vuoto per calciarle a piè nudi e batterle con pestoni.

Si ributtano in acqua pura, e di poi si mettono sul cavalletto, dove si lavorano prima con la *pietra di spurgo*, e quindi col *ferro da buccio* e con *quello da carne*, tramezzati sempre da nuovo bagno, finchè non siano da mandarsi al tino.

Francesco. Maestro Giovacchino, tra i derivati di cane non ho trovato mai nei dizionarj *canizza*. Sarebbe forse un lacchezzino di quella bestia da far leccare le labbra agli uomini del mestiero?

Giovacchino. Oibò: è cosa anzi ben disgustosa. Per canizza s'intende lo sterco del cane disfatto nell'acqua. Eccoci all'addobbo.

Carlo. Salvatore, da bravo! Dateci una chiara idea dell'addobbo.

Salvatore. Per darlo al cuojo da conciarsi in vallonèa abbisogna l'acqua cotta, cioè fatta bollire in caldaia con una dose di mortella e alquanta polvere di coccia e di buccia di cerro.

Quest' acqua, diacciata che sia, vien fatta passare nelle troscie in quantità proporzionata alle cuoja che hanno da addobbarsi. Si getta poi nella buca polvere di mortella e di buccia di cerro a perfetta metà, e si agita con bollero di legno il bagno, finchè non sia ben mescolato.

In cotesto guado si calano le cuoja ad una per volta e, finita l'operazione, si rialzano. Ad uguale distanza di tempo si rituffano e si rialzano per tre volte nello stesso giorno. E ciò si chiama *assaurire* o fare *l' assauritura.*

Ogni dì, per cinque giorni, si ripete un'alzatura rimescolando col bollero l'acqua e il conciume della troscia. Al sesto giorno si alzano tutte le cuoja, e dopo averle sciacquate nel bagno si pongono a scolo. Intanto si butta via l'acqua del primo bagno e se ne prepara un secondo, nel quale rimangono esse per dieci giorni, e in ciascuno si rialzano rimestando l'acqua. Così si continua per cinque ripassature, cioè per cinque nuovi bagni, a dieci o dodici giorni tra l'uno e l'altro.

In capo a cinquanta giorni almeno di troscia si risciacquano le cuoja nell'acqua dell'ultimo bagno e si mettono a stiva una sopra all' altra, non perchè asciughino, ma perchè scolino. Dopo quattro giorni si disfà il monte per capovoltarle, e scorso altrettanto tempo si portano sulla sponda del mortaio, nel quale dovranno essere impastate.

FRANCESCO. Che vuol dire assauritura?

GIOVACCHINO. È come un assaggio che fa il

conciatore per conoscere se nella troscia le cuoja prendano quel colore e quella grana che si richiede dall' arte.

Salvatore. Prima di calare i pezzi del cuojo nel mortaio si fa passare in un tino l'acqua di mortella, nella quale si spenge la vallonèa in polvere, formandone una pasta morbida come farinata, e dimenandola molto, affinchè non resti abbozzoluta.

Un conciatore entra poi nel mortaio, si fa porgere due bigonciuoli di quella pasta e la distende sopra i mattoni del fondo, in modo che ne restino coperti. Allora prende un pezzo dalla sponda, e tenendolo a mezzo, da schiena e pancia, lo stende sulla metà del fondo col buccio volto all' aria, e lo cuopre con altri due bigonciuoli di pasta. Fa lo stesso di un secondo pezzo per l' altra metà della fossa. Tutti gli altri pezzi, ad uno per volta, li mette sopra ai primi due, ma con carne in aria, e sempre dando a ciascuno uguale quantità di pasta.

Giovacchino. Aggiungerò che il conciatore deve cercare che tutti i pezzi calati nel mortaio rasentino bene da schiena le pareti della buca. Dirò anche esser suo dovere di coprirne la bocca con uno strato di conciume sfruttato per difendere le cuoja dall'aria: e questa operazione si chiama *caricare il mortaio*. Sarà bene ancora metter sopra al conciume alcune assi compresse da pesanti lastroni. In questo modo deve rimanere il canale per tre mesi senza che sia più toccato.

Salvatore. Alla fine del terzo mese si fa la

sfossatura, e sciaguattate le cuoja in acqua chiara, si mettono a stiva per quattro giorni.

Di poi si compone altra pasta e si ricarica il mortaio come la prima volta, e in capo a tre mesi si risfossa: si ripete l'operazione per gli ultimi tre mesi, ma alla terza sfossatura si tralascia di sciacquare le cuoja che sono già concie, e invece si tirano sul terrazzo come uscirono dal canale. Là si tendono a *greggiare* sulle stanghe, piegate a mezzo con carne all'aria.

A due terzi di *rasciugo* se ne forma un monte sul terrazzo. Poi ad una per volta si spazzano con granata di scopa, si piegano a metà col buccio dentro a libro, e con l'estremità ripiegate nell'interno. Si fa nuova stiva e si caricano a soppressa con tavole e pietroni sopra. Dopo alcune ore si riscarica la stiva, e si pongono le cuoja sopra le stanghe a finir di greggiare.

Il cuojo greggio passa alle mani del cuojaio per essere rifinito.

CARLO Ci dia Giovanni una relazione del modo di conciare le cuoja in *rammorto.*

GIOVANNI. Comincerò dall'assauritura, che si fa mettendo nell'acqua pura polvere di cerro o di leccio, invece dell'acqua cotta con dose di mortella e di coccia.

Nella prima giornata le cuoja si tuffano e si alzano tre volte. Per altri quindici giorni si alzano una volta il giorno: al quindicesimo si muta il bagno. L'acqua che ha servito per l'assauritura si

passa in un recipiente, che prende il nome di *conserva* o *stillo*. A quella si aggiunge altra acqua di pozzo e buccia sfruttata; e serve per tutti i bagni da farsi che sono altri sei, e si mutano ogni quindici giorni. Le cuoja alzate dall'ultimo bagno si risciacquano nella troscia e si pongono a stiva in prossimità del mortaio. Al terzo giorno si rivolta la stiva, e poi si dà ad esse il rammorto.

Ecco il modo di prepararlo. Si prende buccia macinata di leccio o di sughera, si distende sul pavimento ben ripulito di una stanza e si annaffia leggermente con acqua della conserva. Ciò impedisce in parte che quella polvere molto sottile faccia danno al respiro dei lavoranti. Di poi si rammonta quella scorza; e con palotto di legno e granata di scopa si rimescola tanto che venga sciolta come segatura.

Allora entra il conciatore nella fossa, si fa porgere un corbello di buccia e la stende sul fondo della buca. Prende un pezzo, e lo sdraia colla carne a terra, e lo cuopre da fiore con altrettanta buccia. Fa lo stesso per il secondo pezzo, e cerca che ambedue tocchino il muro da schiena in ogni lato. Sopra questi pone gli altri pezzi ad uno per volta con carne all'aria, coprendo ciascuno con la medesima quantità di rammorto.

Calate tutte le cuoja, cuopre la fossa di concime sfruttato all'altezza di sei dita, e vi mette sopra alcune tavole cariche di pesanti sassi. Fa passare poi nel canale tanta acqua dello stillo, quanta è neces-

saria a tenerle sempre umide. E lascia il mortaio in questo stato per sessanta o settanta giorni.

Dopo questo tempo alza le cuoja, le spazza con granata di scopa e le mette a *soppassire*. Fa quindi un secondo rammorto nello stesso modo, e in capo ad altri sessanta o settanta giorni risfossa tirando i pezzi senza ripulirli sul terrazzo, dove li lascia fino a metà di rasciugo. Greggiàti che siano li consegna al cuojaio.

Carlo. E la concia de' pellami a tomaio come si fa?

Giovanni. Se si tratta di vacchette, cavalli, vitelli e cammelli, si danno sei bagni con buccia di leccio nelle dosi del cuojo conciato alla francese. Il rammorto sarà pure di leccio. Si sciacqueranno quelle pelli in un tino contenente acqua di conserva, e si metteranno a scolo. Il giorno dopo si tireranno sul terrazzo e si *abbancheranno*.

Francesco. Che significa *abbancare?*

Giovanni. È come dire, distendere le pelli ad una ad una sopra tavole di legno. Fatta l'abbancatura si dà loro olio di pesce da carne, e un pocolino anche da fiore, e si tendono sopra stanghe per farle asciugare, e poi si mandano in rifinizione.

Ai vitellini di latte, invece di sei bagni, se ne danno quattro: ai montoni per bazzane, due: tutti gli altri pellami sono trattati nel modo stesso delle vacchette.

Giovacchino. Tutta la *roba a tomaio,* dopo il primo bagno, deve essere per regola sbresciata col

ferro per meglio ripulirla e levarle quel crudo che le ha dato la calcina.

CARLO. Vorremmo ora sapere da Salvatore come si eseguisce la concia delle capre.

SALVATORE. Si comincia dal fare entrare in un tino acqua diaccia all'altezza di un palmo, e vi si passa dentro altra acqua riscaldata, così che mescolandosi con la prima diventi tiepida. Si getta poi nel vaso sommacco in polvere a regola di quattro libbre per capra. Il tutto si agita bene con un *palotto* di legno, col quale poi si fa girare l'acqua fortemente e sempre per un verso, in mo' che arrivi a far mulinello. Al cessare di quel movimento, tutta la terra mescolata al sommacco viene a riunirsi stretta nel mezzo al fondo del tino, e di là facilmente si leva con la *votazza.*

Si buttano allora le capre, uscite dalla purgazione, nel tino, e quattro lavoranti, con un bastone per uno, prendono a menarle in giro sottacqua per mezz'ora a destra e per mezz'ora a mancina. Per tre volte ripetono con brevi riposi l'operazione, che dicesi *ingranare le pelli*, col far loro prendere il colore del sommacco. Dopo l'ultimo riposo le menano sempre a manritta. Questo lavoro lo ripetono per tre giorni consecutivi.

La prima sera alzano le pelli sopra il tino, acciò possano scolarvi dentro, e dopo qualche momento, rimescolata bene quell'acqua, le rituffano. Così fanno il secondo giorno: ma nel terzo, alzate e scolate che siano, le pongono sopra una capra di legno, piegate a mezzo.

Le tirano poi sul terrazzo, dove le *abbancano*, e danno loro olio d'oliva da buccio, e le tendono a rasciugo sopra stanghe o mazze, finchè non siano per tre quarti rasciutte. Allora le mettono a traverso d'altra capra di legno, sulla quale le *stirano* con forza da ogni parte.

Le tendono finalmente sulle stanghe a greggiare secondo le regole dell' arte, e quando sono a tiro, le consegnano al rifinitore.

Questo è per le capre. Si possono conciare nello stesso modo anche le pecore, ma in tal caso non si dà che la metà del sommacco.

CARLO. E la concia dei sugatti come si eseguisce?

SALVATORE. Si comincia dal prepararla mettendo a bollire in una piccola caldaia acqua pura, alla quale si aggiunge, in dose conveniente, allume e sale marino. Si versa il bagno in una conca e vi si lascia freddare.

Si prendono poi ad una ad una le cuoja in mano, e si tuffano più volte nel vaso senza lasciarvele. Si piegano quindi a mezzo con carne all'aria, e si mettono dentro a un truogolo, nel quale si versa il bagno. Là si tengono in riposo per tre o quattro giorni, in capo ai quali si alzano sopra il recipiente, e l'acqua si ripone nella caldaia, affine di rinforzarla con altro sale ed allume. Bollito che abbia, si riversa nella conca e vi si spegne dentro fior di farina di grano, cercando che si disfaccia bene, tanto che diventi una pasta liquida.

In quella si passano le cuoja ad una per volta, e così impastate si calano nel truogolo, dove rimangono per quattro o sei giorni. Si mandano poi ad asciugare al sole. A mezzo rasciugo si dirompono con palmella di pomice, e appena sieno rasciutte si danno al rifinitore.

L'allude si concia nella stessa maniera, ma vuole maggior leggerezza di bagno: e asciutta che sia si *stecca*.

Francesco. Che è l'allude, e che significa steccare?

Salvatore. Allude dicesi alla pelle di pecora, di capra o di castrato conciato in allume: serve per fodere. Si chiama poi steccare le pelli il metter cannuccie o *canapùli* a contrasto delle loro estremità per tenerle bene allargate.

Anche le pelli per sacchi militari, che sogliono essere di vitelli o di cavalli, si conciano come i sugatti, ma richiedono bagno più leggero, e invece d'impastarle, come abbiamo detto, si abbancano dando loro la pasta da carne soltanto per non infettarne o bruttarne il pelo, che devono conservare.

Carlo. E quale è il modo di conciare le *pelli di dante* o gialle scamosce?

Salvatore. Queste, appena venute dal macello, si mettono in molle, e poi in calcina. Dopo averle pelate sul cavalletto si ributtano nel calcinaio *a tondeggiare*, e in appresso si *scamosciano*.

Francesco. Non corriamo tanto per carità. Ho già tre nodi da sciogliere: non possono essere

quelle pelli che di macello? che vuol dire tondeggiare? che scamosciare?

Salvatore. Si adopera sempre la pelle fresca, perchè la secca vorrebbe maggior lavoro.

Si rimettono in calcina a *tondeggiare*, vale quanto dire per meglio ingrassarle.

Scamosciare significa levare col ferro a taglio il buccio alla pelle, così che paia di camoscio.

Dopo la scamosciatura si mettono a seccare per alcuni giorni, e poi si gettano di nuovo nell'acqua chiara. Quando abbiano ripreso il molle si dà loro il *fioritoio*, che è un leggero calcinaio in truogolo. Vi si tengono per quattro o sei giorni, secondo il bisogno, e si scarnano con forte ferro per purgarle bene, e si ributtano in acqua chiara. Ricevono ancora il ferro da buccio, vengono risciacquate e si mettono a scolo.

Intanto si prepara una *zangola* con dentro acqua calda, nella quale si butta una certa quantità di crusca a inforzare. Quando è infortita, si mettono le pelli nella zangola e vi si calciano a piè nudi quanto bisogna. Si pongono queste a scolare senza sciacquarle con la crusca addosso, si torcono col ferro ad uno stangone e si mandano alla gualchiera.

Colà s'impilano, si battono, si tendono all'aria e si dà loro il primo olio di pesce. Si ribattono in pila per circa due ore e si tendono a rasciugo. Si ripete per altre due ore la battitura, e ricevono il secondo olio. Si dà il terzo, dopo che sieno state battute e greggiate la terza volta.

Tornano a battersi in pila per esser messe in caldo, e passano in una zangola, turata bene da coperte di lana. Qui conviene tastarle di tanto in tanto per evitare che riscaldino a un tratto, e si smuovono e si rivoltano, acciò prendano in modo unito caldo e colore.

Appena che sia sfogato il calore si prendono ad una o due per volta, e si buttano qua e là *sciorinate* sul terreno, affinchè non si ammassino, ma possano diacciare ugualmente in ogni parte.

Tornate le pelli dalla gualchiera si mettono in molle nel *ranno grasso*: indi si *rammagliano* da carne col ferro da scamosciare.

FRANCESCO. Di che si compone il ranno grasso, e che vuol dire rammagliare?

GIOVACCHINO. Quel ranno è composto di cenere con poca calcina spenta nell'acqua bollente. *Rammagliare* sarebbe come dire togliere qua e là, dove si trova, qualche piccolo resto di carniccio.

SALVATORE. Fatta la *rammagliatura* si tendono le pelli a rasciugo, di poi si passano nel ranno scaldato e si gettano nella zangola, dove si calciano per toglier loro di dosso l'olio, del quale sono imbevute. A questo fine si danno diversi ranni, secondo il bisogno, e più volte si spremono e in varie maniere.

Si tendono finalmente all'aria, e dopo asciutte si steccano e si lavorano alla *gruccia* per meglio distenderle.

FRANCESCO. So ormai che cosa sono gli stecchi, ma non so che sia la gruccia.

Giovacchino. In questo caso lo steccare è assai diverso da quello che lei conosce. La stecca è un arnese, sul quale si passano le pelli affine di addocilirle, il che dicesi *steccare*.

La *gruccia* poi è un altro arnese di ferro, che serve per allargare e distendere le pelli scamosce dopo la steccatura. Lavorando si appoggia la gruccia alla spalla per far più forza sulla pelle attaccata al cavalletto a muro.

Carlo. Vorrei sapere adesso da Giovanni, come si fa la concia delle *cuoja scamosce.*

Giovanni. Si prendono cuoja crude, si mettono in calcina, si pelano, si sciacquano e si scarnano nei soliti modi. Si scamosciano poi, come ha detto Salvatore per la pelle di dante, e si fanno anche seccare affine di averne un numero sufficiente per una lavorazione.

A suo tempo si mettono nell'acqua chiara, e quando abbiano preso il molle si fa il fioritoio, nel quale si tengono per dieci o dodici giorni. Riguardate bene da buccio e da carne, e dato loro il ferro che può occorrere, s'incruscano e si mettono a scolo. Di poi si torcono e si strizzano alla *morsa,* e quindi si mandano alla gualchiera.

Francesco. Vorrei la descrizione di questa morsa.

Giovacchino. La morsa, della quale si servono i nostri conciatori, è troppo grossolana, di molto ingombro e di poco effetto. Ne ho vedute alcune in Francia, che meriterebbero la preferenza, e desidero che vengano introdotte fra noi.

Giovanni. Alla gualchiera le cuoja si mettono in *pila* e si battono per due ore: poi ricevono il primo olio di pesce. Tornano a impilarsi e a battersi per altre tre o quattro ore, e quindi si stendono a rasciugo. Si ribattono per altrettanto tempo, e rasciutte si dà loro il secondo olio. Finalmente dopo altre due battiture in pila di quattro o cinque ore per ciascuna, che si danno soltanto per *sodarle,* vengono riportate alla concia.

Qui si passano nel ranno grasso, si calciano e si stringono alla morsa. Si danno poi altri ranni, finchè abbiano olio da buttar fuori. Da ultimo si grucciano e si tendono all'aria. Dopo *soppasse* tornano a grucciarsi, e si lasciano seccare interamente.

Giovacchino. In Firenze non si fanno altre lavorazioni nell'arte del conciatore. La concia delle budella per corde armoniche la fa il *minugiaio;* quella della cartapecora si esercita a Siena, e credo fra noialtri toscani in quella provincia soltanto.

Carlo. Ella, signor Giovacchino, e questi buoni conciatori ci hanno proprio *serviti nel coscetto,* direbbe il Naldi. Intanto dagli occhi del mio Francesco mi accorgo che è contento come una pasqua.

Francesco. Ed io scorgo ne' tuoi la gioja del trionfo, che questi bravi artigiani hanno già assicurato alla tua opinione.

Giovacchino. Non perdiamo tempo in complimenti, se vogliamo finire questa sera. Eccoci al cuojaio.

Carlo. Domando a Marco quale è il modo di rifinire il cuojo conciato in vallonèa.

Marco. Si comincia dal prendere i pezzi greggiati, e si mettono in un truogolo d'acqua che abbia già servito a questo uso, o d'acqua pura, nella quale si scioglie un poco di conciume sfruttato. Dopo otto o dieci ore si alzano le cuoja e si mettono a scolo sopra il vaso. In capo a quattro ore si riprendono per piegarle a libretto, cioè in modo che i fianchi e la testa riescano dentro la schiena, e si mettono a monte in luogo fresco, dove si tengono per otto giorni a soppassire.

Di là si prende un pezzo per volta, e si getta sul banco per lo lungo, capo e coda, in modo che la culatta resti ciondoloni dalla parte del lavorante. Esso lo apre con la liscia, cioè gli leva le grinze, e poi con l'*orbello* lo spiana tutto. Finito che abbia di lavorarlo capo e coda, lo mette a traverso coi fianchi di faccia, dà un'altra spianatura d'orbello, lo spazza dai *pasterelli* di vallonèa, gli fa i buchi nella zampa di dietro e sulla coda per infilarvi la mazza, e lo attacca in aria a prosciugare fino a tanto che sia da *secondare*, cioè fargli la seconda lavorazione.

Arrivato a giusto rasciugo, lo riprende sul banco e torna a spianarlo capo e coda, e lo pone a traverso, piegato così che la culatta rimanga sopra la spalla, e gli lavora la testa con la liscia e con l'orbello. Apre il pezzo, lo cala per metà traverso al banco, e tira la schiena a pancia propria per lavorarlo sui fianchi. Lo tira quindi con la schiena sulla tavola, e compie la spianatura.

Allora lo spazzola bene, gli dà una lavata con

acqua e olio di pesce, perchè possa meglio *spiccare il lustro* nella *rinterzatura*, e lo attacca a rasciugare, finchè le sue parti non biancheggino ugualmente.

Per la terza volta rigetta il pezzo sul banco a traverso, lo piega a mezzo con la culatta sulla spalla, e gli lavora la testa e il collo con la liscia, tenendo vicino un cencio lano untuoso, perchè meglio scorra quello strumento. L'apre, lo cala giù per metà e ne *fa i fianchi*, cercando di *saldarne* bene gli scartocci, e poi lo tira su e gli lavora la groppa. Infine fa la balza al cuojo, lungo il filo della schiena, e lo mette a rasciugo.

Francesco. Che sono gli scartocci e che vuol dire saldarli?

Marco. Scartoccio è lo stesso che cartoccio. I fiati e i fianchi della pelle si accartocciano facilmente, perchè sono sottili, ma col lavoro si assodano.

Francesco. Direste voi *scartocciare*?

Marco. Perchè no? Qualunque pelle scartoccia toccandola, se è ben secca.

Il lavorante riprende sul banco il pezzo già secco, e gli dà l'ultima *schiarita* con la liscia. Lo piega poi a libretto, cioè in due volte per la lunghezza co' fianchi stesi e la testa dentro in modo che venga a rimanere sopra la culatta.

Carlo. Ditemi adesso come si lavora il cuojo conciato in rammorto.

Marco. Il rifinitore lo mette, tal quale è venuto

dalla concia, sul banco; ne bagna le parti più tenui con spazzola inzuppata nell'acqua di buccia, affine di *ugualizzarne il molle;* lo prende poi pezzo per pezzo, lo piega coi fianchi dentro a libriccino e lo tiene per tre o quattro ore in monte a *informentire.*

Lo stende quindi sul banco per traverso con carne all'aria e con la testa di faccia a sè, e ve lo attacca con staffa di ferro, che lo abbranca sulla *sgarza* o sulla punta del petto, secondo la sua lunghezza. Ne arrocchia circa un braccio da coda per poterlo meglio *margaritare* nel mezzo. Quando ha finita questa porzione, che si dice della culatta, lo sgancia da testa e lo rigira, agganciandolo dalla parte già margaritata, e ne lavora la spalla e la testa. Indi lo spazza dalla buccia sfruttata, lo stende sul banco con carne all'insù, e con un cencio di balla da sommacco, tuffato nell'acqua di scorza, ne bagna il cuojo da carne, e con altro cencio intriso d'olio di pesce vi passa sopra in giro, sgocciolandovene un paio d'once. Tuffa il primo cencio in acqua di pozzo con olio di vetriòlo, e lo passa sul cuojo insieme all'olio che vi aveva sgocciolato, formando così una specie di colla sopra il carniccio, acciò si faccia più salda quella parte, e possa meglio attaccarsi al banco.

Arrovescia il pezzo a buccio in aria con la schiena davanti a sè e i fianchi di faccia, e con spazzola di scopa gli dà per tutto acqua pura. L'attacca al banco co' denti della margherita per fargli

rientrare i fianchi, e con il cencio bagnato d'acqua e d'olio di vetriòlo lava il buccio, affine che diventi più chiaro. Gli spiana poi la grana col *valè*, e gli fa i fianchi con l'orbello. Vi spruzzola sopra acqua chiara, e la rasciuga con cencio alido. Unge il fiore con olio di pesce per ammorbidirlo, e manda il cuojo all'asolo del vento.

A metà del rasciugo ristende il pezzo sul banco co' fianchi a pancia propria, e sulle parti più secche dà una spruzzolata d'acqua; e lo spiana col valè, acciò venga liscio di grana. Lo rovescia con la schiena dalla sua parte e lo lavora con l'orbello. Dopo altra spruzzolata lo ripassa col cencio asciutto e lo riattacca in aria.

A tre quarti di rasciugo riprende il pezzo per *rattenerlo*, cioè per dargli nuova spianatura. Gli piega anche a forza i fianchi con la maniglia sulle estremità della coda, delle zampe, della borsa, del bellico e della punta del petto, e lo rimanda al vento.

Alla metà dell'ultimo quarto di secchezza tutti i pezzi si buttano giù, e se ne forma un monte, stivandoli ad uno ad uno in modo che la culatta di un pezzo riposi sopra la spalla dell'altro, affinchè l'umidità maggiore della prima si comunichi alla seconda, la quale è più pronta a seccarsi. Sopra alla stiva si mettono due assi caricate di pesanti lastre per soppressa.

Disfatta la stiva sul finire del secondo giorno, tornano ad attaccarsi le cuoja in alto, e ciò si dice

metterle a *soggiornare*, cioè trattenerle a rasciugo. Questa ultima attaccatura però si fa in altro modo: si buca il labbro all'estremità della testa, e per quel buco si appende il pezzo ad un gancio, acciocchè la culatta resti ciondoloni, e così il rasciugo venga più unito. Quando il cuojaio conosce che un pezzo è asciutto lo ristiva, e seguita così fino a che non siano tutti messi a monte. Da questa stiva non si levano più le cuoja altro che per imballarle e per venderle a minuto.

Francesco. Vorrei la spiegazione del verbo *informentire* e la descrizione degli arnesi che sono stati nominati.

Giovacchino. Informentire è lo stesso che fermentare. Degli arnesi del mestiero daremo una nota a parte.

Carlo. Del modo di *rasare a bianco* le vacchette ed altri pellami, faccia una breve esposizione Nanni De Matteis.

Nanni. Si prende la pelle e si tuffa nell'acqua: si piega poi con le zampe dentro e si mette a monte a formentare.

Dopo dieci ore, se voglia rasarsi a lunetta, si butta a traverso alla stanga del cavalletto a muro, per metà, e sulla cima del collo si attaccano le *tanaglie*. Si rasa di primo tutta la parte davanti che è la spalla, e si rigira poi la pelle per rasarne la culatta.

Se al contrario voglia rasarsi a stira, prima si mette la vacchetta sul banco, e si allarga bene con

l'orbello, e le si dà una bagnata con cencio fradicio. Si pone poi capo e coda sul cavalletto di marmo, dove si lavora con quello strumento.

Dopo rasata si butta nel tinello in acqua pura, fintanto che non sia spurgata bene dall'olio della concia. Si stende allora sul banco per traverso a mezza per volta, e prima col collo volto a mancina del lavorante. Questo, con orbello pulito, la spiana quanto è necessario, perchè vada via tutta la grana, e il buccio doventi docile e gentile come un velluto. Fa uno spacco sulla cima delle zampe di dietro, rivolta la pelle col collo alla sua destra e la coda alla sinistra, e cerca che questa venga bene *allineata* sul banco nella dirittura del bel mezzo del collo, affinchè resti la pelle stessa meglio stesa e piana e senza *rincottature* nei fiati. Allora eseguisce il suo lavoro come ha fatto per l'altra parte.

Francesco. Che cosa sono le rincottature nei fiati?

Nanni. Sono quelle arricciature che vi si trovano, e somigliano alla cotta dei preti.

Stende il cuojaio la vacchetta sul banco capo e coda, e con un pugnello di stoppa senza lische e ben morvida le dà un poco d'olio di pesce da buccio, e l'arrocchia principiando dal collo. Infila la mazza nelle zampe di dietro, e con il forchetto attacca la pelle in aria fino a tanto che i fianchi e le quattro zampe non diano a conoscere che hanno preso il rasciugo.

Allora il lavorante stacca la vacchetta e la ri-

butta sul banco per traverso, ne ribagna le parti più secche e con orbello la rispiana, prima di traverso, e poi capo e coda, fino a che il buccio non sia tirato piano e pulito come uno specchio.

Portata a questo punto la pelle, l'appende di nuovo in alto, tanto che rasciughi bene per tutto. La mette poi sul cavalletto a muro sempre per traverso col collo alla sua manca, badando che resti un poco fuori del mezzo della stanga, e con la lunetta la rasa a mezza per volta.

Prima di rigirarla esamina se vi sia rimasto carniccio sulle zampe e *pelo nei fiati* o qualche *scarnitura;* e in questo caso usa la pomice, sia per togliere, sia per saldare tali difetti.

Prende inoltre gesso d'alabastro in pane, il più bianco, fine e pulito che si trovi per non insudiciare o graffiare la pelle, e la imbianca sul cavalletto. Le passa anche sopra in giro con una pellicina d'abacchio concia in allume, dalla parte del pelo, per riunir meglio il gesso sulla vacchetta da carne.

Levatala dal cavalletto, la stende sopra il banco di marmo, e la dirompe da carne con palmella di sughero; e così viene a formarsi da fiore la grana nuova. Con orbello di vetro la spiana in ogni parte, e dopo averla piegata per metà lungo il filo della schiena, la ripiega a libretto e la mette in soppressa per qualche tempo.

Così resta ultimata questa lavorazione, e il pellame rasato a bianco può vendersi al calzolaio.

Francesco. Il vostro *dirompere* non è tanto un rompere con violenza, quanto un far diventare il cuojo arrendevole. È vero?

Giovacchino. Per l'appunto. Si dirompono le cuoja con palmella di sughero affine di addocilirle.

Carlo. Marchino, il più giovane dei lavoranti, esponga ciò che sa intorno alla lavorazione de' vitelli *patinati.*

Marco. Comincio dal tuffare ad uno per volta nel tino i vitelli e le vacche leggiere, cioè le più piccole, da carne e da fiore; e piegati a libretto li metto in monte a informentire per due giorni.

Li stendo poi ad uno per volta sul banco a metà, e con la stira non a taglio allargo le due parti successivamente. Osservo bene se tutto il vitello è bagnato in modo uniforme, e se in qualche punto lo vedo biancheggiare, con cencio molle inumidisco quel punto stesso per renderlo uguale al rimanente; e quindi ripiego le pelli a libretto. Le porto poi tutte sul cavalletto ó sul banco di marmo, per rasarle capo e coda a stira o a ferrorovescio, e di mano in mano butto quella già rasata nel tino in acqua chiara. Finito il monte entro io stesso nel tino per calciarle coi piedi e batterle con palotto di legno.

Rammollate che siano a regola, ne tiro una sulla tavola di marmo a metà e per traverso, e l'apro bene con la pietra da spurgo. La strizzo inoltre e la lavo con spazzetta di saggina dura, acciò butti fuori l'olio che ebbe dal conciatore. E con la stira

non a taglio le fo rendere tutta l'acqua bevuta, e le dò l'olio di pesce con sevo strutto da fiore, e dopo averla ripiegata la metto a monte. Così fo delle altre; e le tengo ammontate per due giorni affine che possano tirare a sè tutto il grasso. Quando mi pare che ciò sia accaduto, le attacco al vento.

A tempo opportuno le riprendo ad una per volta sul banco con carne all'aria. Le apro con la stira a poco taglio, e le allargo, acciò possano suzzare il nuovo grasso, che do loro con un cencio di lana che tengo in mano. Questo grasso, che do sulla carne, è composto d'olio di ranno, d'olio di pesce e sego strutto, ben dimenati dentro un catino. Secondo la stagione e la qualità delle pelli, lo preparo più o meno denso, e ne do maggior quantità al petto, al collo e alla culatta. Le pelli così ingrassate le riattacco al vento.

Tostochè sia bene asciutta una pelle, la piego per metà lungo il filo della schiena, e la porto sul banco per traverso a digrassarla da carne. La raso poi con la stira a buon taglio sul cavalletto, e la riporto sul banco per isbiancarla da buccio con la medesima stira, ma senza taglio. La dirompo inoltre col sughero, facendole da fiore la grana, quarto per quarto, zampa per zampa, capo e coda. Ingranata così, la pongo stesa sopra una tavola col collo ciondoloni.

A questo punto con pennello di setola do al vitello la patina, che è composta d'olio di pesce, nero fumo e sego strutto, nella proporzione di lib-

bre tre d'olio, una sevo e un'oncia di nero, il tutto ben dimenato per un'ora.

Giovacchino. Il lavorante procuri di non dare nè troppa, nè poca patina e di bene distribuirla: i fianchi, più deboli, ne abbiano meno; il collo e la culatta, meno atti a riceverla, ne abbiano in maggiore abbondanza.

Marco. Eseguita questa operazione, piego il vitello per metà lungo il filo della schiena e lo metto sopra una capra di legno. Fattone un monte, poco dopo lo rivolto, e riprendo sul banco il primo vitello che fu patinato. Con spazzola di setola corta e con la palma della mano ragguaglio la patina e la ripulisco dai bozzolini. Ripiego le pelli, come prima, e le rimetto su la capra. Torno a prenderle sul banco ad una ad una e le ritondo con le cesoie dai peneri della rasatura, e le distendo per lavorarle con l'orbello di vetro, affine di prepararle a ricevere la colla.

Francesco. Mi parrebbe che invece di dire *si ritondano le pelli con le cesoie*, potesse dirsi più brevemente *si sfronzano*.

Giovacchino. Noi non abbiamo questa espressione, che è molto usata in altri mestieri, e specialmente dai legatori di libri, i quali dicono *sfronzare* le carte per raffilarle o pareggiarle.

Marco. La colla si compone di sevo sodo disfatto col manico della stira: vi si butta sopra a poco per volta olio di pesce o di lino e alquanta colla di pelle: il tutto si dimena fino a che non do-

venti come sapone tenero. Questo miscuglio, cui si dà il nome di pasta, si distende da carne, e serve per fermare il colore e riempire i pori del vitello. Intanto si fa un buco al vitello tra le due sgarze e si attacca all'uggia.

Asciugata la colla, riprendo la prima pelle sul marmo, e con l'orbello di vetro le acciacco il pelo del carniccio, affinchè resti maggior gentilezza alla patina. Rimetto poi a mano a mano sulla solita capra i vitelli piegati per metà.

Li riporto sul banco per dar loro la seconda colla, che prende il nome di *lustro*. L'ottengo col far bollire in acqua pura, per due ore, pelle di guanti conciata in allume, e la do al vitello con spugna fine, girandovela sopra a due mani.

Dopo un nuovo rasciugo riprendo la pelle sul banco e con *stira di taglio ardente* ne ripulisco le estremità, dandole quasi una seconda sbiancatura. Con stoppa di lino tenuta nel pugno vo poi strofinando su tutto il vitello per uguagliarne, quanto è possibile, il colore.

Fo da ultimo, secondo il peso dei vitelli, i mazzi assortiti, che cerco siano metà femmine e metà maschi, ponendo il più grande e il più chiaro da buccio sul banco per *capomazzo*, e il secondo a rovescio, affinchè tocchino carne con carne. Formata la dozzina li piego per metà col collo a riposo sulla culatta. Fo poi una piega di un quarto di braccio da questa contro il collo per metter dentro le zampe di dietro, e anche una terza piega per metà.

Così li pongo in soppressa, mazzo per mazzo, a fare che informentisca il grasso e meglio si uguagli il colore.

GIOVACCHINO. Questa lavorazione è nuova in Firenze, dove fu introdotta nell'anno 1856. Vi si esercita però con buona riuscita, e i nostri *vitelli patinati* non sono da meno di quelli che vengono di fuorivia.

CARLO. Seppi ieri sera da un amico che ella si adopera molto a far che l'arte sua vada innanzi qui, quanto altrove. Mi disse anzi che non pochi arnesi e strumenti del mestiero, che prima non si conoscevano in Firenze, li ha portati lei da Parigi.

GIOVACCHINO. Che vuole? Mi venne la smania di andare in Francia, e condussi meco un lavorante di quella nazione, perchè mi facesse da interpetre. Là restai sbalordito a veder tante macchine, tanti strumenti e così grandi edifizj soltanto per un mestiere umile come il nostro. Mi accorsi peraltro che di molte cose si poteva fare a meno. Acquistai ciò che era di poca spesa, e ne presi per me e per gli altri che volessero approfittarne. Avrei potuto imparare assai, se avessi conosciuta bene la lingua del paese. L'interpetre non bastava al mio bisogno, perchè egli *sbucciava* poco l'italiano, e forse *non era un'aquila* neanche nel francese.

Avrei voluto imparare il modo di preparare la pelle lustra o inverniciata a tomaio, ma non potei raccapezzare tutto ciò che fosse necessario a questa lavorazione. Un po' per la difficoltà della lingua,

e un po' per la diffidenza che mostravano quei fabbricanti, non potei farmene una chiara idea. Compresi bensì che abbisognavano grossi capitali, e che quella spesa sarebbe stata superiore alle mie forze. Mi rassegnai, e non volli uscire dalla mia regola che è questa: far poco, ma farlo il meglio che sia possibile.

Carlo. Si attenga pure a questa regola, e non avrà mai da pentirsene.

Il suo programma la chiama adesso a descrivere le lavorazioni, che ha riservate a sè, dando prima quelle regole generali che è solito inculcare ai suoi lavoranti.

Giovacchino. In ogni mestiero è necessario che chi lo esercita abbia intelligenza e buona volontà. L'arte nostra vuole da noi ciò che non si potrebbe conseguire con la semplice opera materiale.

Il cuojaio in ogni lavorazione deve guardare alla qualità delle pelli che adopera, alla loro provenienza e al modo, col quale furono conciate.

Tra le nostrali, la pelle fresca è sempre la più docile a rifinirsi. Le vien dietro quella secca senza preparazione di sale o d'allume, e questa richiede maggiore attenzione, e lavoro più lungo e faticoso della prima. Il lavorante esperto raccapezza dal buccio, se la pelle sia di bestia giovane o vecchia, se di bestia gentile ovvero da lavoro o da frutto. Quella di bestia giovane e gentile produce roba eccellente, e riesce facile a lavorarsi: il contrario è delle altre, le quali presentano ostacoli maggiori

nella rifinizione, e danno roba inferiore. Ai miei sottoposti raccomando sempre queste ultime, perchè l'arte può in qualche modo vincere la natura, e ogni successo che si ottenga dà molto credito alla bottega.

Quanto ai pellami forestieri le attenzioni del cuojaio non sono mai troppe. Venuti a noi di lontani paesi, preparati con allume o sale, rare volte mancano di difetti. Sogliono essere non ben macellati, non ben seccati, non ben salati. Vi si trovano *scoltellature* di macello, che sono i tagli fatti alla pelle nello scorticare la bestia; *mangiature* di sale; *sfioriture*. E il lavorante deve egualizzarli col ferretto, acciò facciano miglior figura nella vendita; li deve saldare nella spianatura, reggerli nella rasatura, se sono deboli, e curarli assai in tutta la rifinizione. Se non si distingueranno poi dai pellami nostrali, il cuojaio avrà il merito di averli bene scelti e meglio lavorati.

Dovrà anche osservare per qualunque pelle, se sia più o meno grassa a calcina, e nel primo caso le darà maggiore e più efficace spianatura.

Le pelli conciate a guado con semplice addobbo verranno più sciolte sotto l'orbello: al contrario quelle conciate in rammorto si faranno più resistenti ad ogni lavorazione. Lo stringente della concia alla francese le assoda talmente, che qualche volta è una disperazione per ben rifinirle.

FRANCESCO. Che è la sfioritura, e che la *bestia gentile*?

GIOVACCHINO. La *sfioritura* è una corrosione o sbucciatura sul fiore della pelle.

Bestia gentile è quella che fù allevata e tenuta sempre alla stalla.

CARLO. Ci dica come si fa il cuojo nero.

GIOVACCHINO. Per fare il cuojo nero ad uso dei sellai e valigiai, si prende il pellame grigio e si mette a soleggiare affine che possa tirar meglio il grasso. Gli si dà il sego alla dose di due o tre libbre per pezzo, secondo la sua grandezza. Si stende con carne all'aria sul banco e vi si passa sopra lo strutto con un cencio, prima e in maggiore abbondanza sulle parti grosse, poi sulle altre. Se è di estate si espone al sole, se d'inverno al calore di covoni accesi, affinchè s'imbeva dello strutto.

Volendo preparare il *cuojo a mezz'unto* si comincia dal bagnarlo e rasarlo; indi si margarita e si pone a seccare al sole. In questo caso l'unto sarà in minor quantità, e verrà dato e fatto suzzare nello stesso modo.

Sia nel primo, sia nel secondo aspetto, tirato che abbia il cuojo l'unto da carne, si rovescia sul banco con buccio all'insù e gli si passa sopra altra mano più leggiera, e di nuovo si espone al sole o al calore dei covoni.

Di poi si butta il cuojo in molle dentro un truogolo, dove si lascia per tre o quattro giorni. Si leva allora e si stende sulla nuda terra, pezzo per pezzo, con buccio all'aria, e si arrocchia dalla testa alla culatta. Il lavorante con un mazzuolo di legno

batte il rotolo, finchè non resti fiaccato bene. Lo getta quindi in un tino con acqua pura e vi scende per calciarlo tanto che basti per rammollarlo a regola d'arte.

Lo riporta sul banco, lo stende per traverso in tutta la lunghezza con schiena a pancia propria, con buccio fuori, e con la coda alla sua destra. Lo leva d'acqua con l'orbello, gli fa i tagli per la mazza nella coda e nella zampa di dietro, e lo attacca al vento.

Giunto a un quarto di rasciugo lo rigetta sul banco co'fianchi davanti a sè e la schiena di faccia, lo spiana con orbello e liscia; e senza levarlo tira la schiena alle sue gambe e tinge i fianchi d'inchiostro con pennello di schiavina. Con altro pennello simile, ma coperto di panno lano, lo strofina con forza per *ugualizzare* la tinta. Fa poi la stessa operazione alla schiena e riattacca il *dosso* in aria.

A metà di secchezza lo rispiana con orbello e liscia, e lo tinge di seconda mano: a tre quarti adopera l'orbello di vetro, e lo lustra. Lo tinge per la terza volta con la sola metà d'inchiostro, e questa si chiama la *tinta di seta.*

Fatta l'ultima attaccatura gli dà mezza libbra di olio d'oliva da fiore, a far che il buccio venga più pastoso e morato. Mette il pezzo a monte con gli altri, buccio con buccio, fino al giorno appresso. Allora prende agro di limone o agresto, ne bagna alquanto una pezza di panno lano, e la passa sopra il cuojo quarto per quarto. Finalmente con pezza

uguale, ma asciutta, lo strofina a forza con ambe le mani per tirar fuori il lustro e farlo bene spiccare.

Nella lavorazione dei cavalli neri o vacchette per mantici, dette anche cappotte all'uso di Monaco, si comincia dal bagnare le pelli greggie e metterle a fermentare. Si allargano poi con l'orbello affine di *sgropparle.*

Francesco. Ma sgroppare un cavallo è guastargli la groppa, e ciò non mette conto neppure per la sola pelle.

Giovacchino. Ha da sapere che la spoglia del cavallo ha nella culatta l'*osso*, che è una durezza nervosa tra il fiore e la carne, la quale deve esser fiaccata a forza di lavoro: se non si sciogliesse quel groppo, sarebbe gran danno per la pelle che resterebbe inabile all'uso.

Si mettono poi le pelli capo e coda sul cavalletto per rasarle a ferrorovescio. Indi si rammollano, e ad una per volta si gettano sul banco per traversó a metà, con la culatta alla destra del lavorante. Esso le strizza al più possibile e dà loro una mano di grasso da carne con olio di pesce e sego caldo. Le rovescia poi con buccio all'aria e le lavora con l'orbello. Le ingrassa anche con olio puro di pesce e le manda all'asolo.

A un quarto di rasciugo torna a spianarle, gettando la culatta rimpetto a sè e il capo ai suoi piedi. A metà le riprende traverso al banco, e le tinge di prima mano con pennello di schiavina tuffato nell'inchiostro e con altro asciutto le strofina, e le rimette al vento.

Francesco. È la seconda volta che si parla di questi pennelli, che non sappiamo di che setola siano.

Giovacchino. Sono fatti del tessuto di quella involtura, nella quale vengono da Cipro e dalla Soria il cotone sodo e la lana. La *schiavina* è una grossa e rada tela di pelo di cammello, che ha questo nome, perchè forse era fatta dagli schiavi.

Ai tre quarti di secchezza il lavorante fa nuova spianatura d'*orbello* e con *sdramba*, ossia pugnello di stoppa o di sfilacciatura di quella stoja che serve da balla per le vacchette di Moscovia; e poi ristrofina la pelle per digrassarla dall'olio, che ha buttato fuori nel tingerla. Le dà ancora una seconda mano e la riattacca in alto.

Ripresa sul banco, le tira la grana da fiore, quarto per quarto, e poi la dirompe col buccio fuori per addocilirla. Le dà inoltre mezza tinta leggiera e torna a sospenderla.

In capo a due ore butta giù tutte le pelli e dà a ciascuna una passatina d'olio da buccio, e se è d'estate vi aggiunge una piccola dose di lardo strutto. Questo grasso serve per fermare la tinta e render più morato il colore. Le mette poi in monte, affine che possano incorporare quell'unto, e le riprende ad una ad una sul banco di marmo per traverso, e le lustra con l'agro di limone, come si è detto altra volta.

Finalmente le ritonda dai peneri, e piegate a libriccino, le mette in soppressa.

Carlo. Adesso vorremmo conoscere il modo di rifinire le vacchette rosse all' uso di Moscovia.

Giovacchino. La prima lavorazione è uguale a quella delle pelli rasate a bianco. Dopo la seconda spianatura si mettono sul banco per traverso e si rigano con l' orbello dentato. Si comincia a rigare dalla culatta, sempre obliquamente, a destra del lavorante, fino alla estremità del collo. Finita la mezza pelle con la rigatura a destra, si ripete l'operazione a sinistra in modo che le righe nuove vengano a incrociarsi regolarmente con le prime, e si formi o il *dadolino* o la *mattonella.* Si fa poi la stessa cosa per l' altra metà, e si manda la pelle a rasciugo.

Francesco. Parrebbe che ella facesse differenza tra dadolino e mattonella. Non è vero?

Giovacchino. Certamente. Se le righe si tagliano tra loro a perfetta croce, quel piccolo spazio vuoto che rimane nel mezzo prende l'aspetto di un dado veduto da una faccia soltanto; se al contrario le righe si tagliano a croce di S. Andrea, allora il vuoto prende la figura di mattonella, che alcuni dicono anche *mandorla.*

Ripresa che abbia il cuojaio la vacchetta sul banco, l' alluma. Per fare l' allumatura prende una libbra di allume di rocca e lo strugge in una mezzetta d'acqua, e poi versa il tutto in un recipiente che contenga un fiasco d'acqua pura. Vi tuffa dentro una spazzetta di setola, e la passa sul buccio a regola d' arte. Le vacchette così allumate le mette a monte, e solo le riprende per dar loro la tinta.

Questa si prepara facendo bollire per due ore in pentola, che contenga un fiasco d'acqua piovana, il verzino o legno di S. Marta struciolato, nella quantità di una libbra. A volere un più acceso colore si mettono prima i trucioli dello sverzino a macerare nell'acqua piovana per quindici giorni, aggiungendovi una libbra d'acqua maestra, che è il ranno de' saponai.

Tutto il liquido della pentola si cola in un catino, e i noccioli sfruttati, cioè i trucioli che nel bollire hanno preso quella forma, si serbano per farne con altri nuova bollitura, o per levarne un colore più leggiero.

Diacciata e riposata che sia la tinta, il lavorante mette il catino sul banco alla sua destra, e con spazzetta la passa sopra la vacchetta da fiore. Con un *bruschino di barba* ve la strofina sopra a far che penetri nel buccio. Ripete per tre volte questa operazione, e dopo aver fatto prosciugare la terza mano di tinta col bruschino, riattacca all'asolo la vacchetta.

Francesco. Di che qualità di barba è armato il bruschino, se è quello stesso che serve per tirar giù il sudore ai cavalli?

Giovacchino. Feci questa domanda al *setolinaio* vecchio di Piazza de' Tavolini, e mi rispose che è la barba di una gramigna che viene di Francia.

Francesco. Ho capito: è quella che i botanici chiamano *Andropogon ischoemum.*

Giovacchino. Riprende il cuojaio la vacchetta

appena seccata, la tinge di nuovo e la risospende in aria. La ributta sul banco la terza volta e la dirompe con palmella di sughero, acciò possa tirar meglio l'ultima tinta, che le dà nel modo descritto.

Dopo mette le vacchette a monte, piegate a mezzo con carne fuori, e intanto prepara il mordente destinato a renderne più vivo il colore.

Ecco il modo di comporre questo mordente: si mescola insieme dentro un boccione una libbra di acqua forte, una d'acido muriatico, mezza d'olio di vetriolo e due d'acqua di pozzo. Si strugge intanto in padellina di ferro una verghettina di stagno del peso di tre once. Liquefatto che sia lo stagno, si getta in vaso d'acqua fresca, dove si assoda in piccoli frammenti che si fanno asciugare al sole sopra un foglio sugante. Si buttano a pochi per volta dentro il boccione, dove si sciolgono. Strutto lo stagno perfettamente, si tappa il vaso con sughero, e il giorno appresso si versano in un catino tre quarti di tinta e un quarto di mordente.

Con la solita spazzetta, tuffata in questa composizione, il lavorante passa sopra la vacchetta nel modo stesso che aveva tenuto nel darle la sola tinta, e rimette a monte tutte le pelli.

Le riprende poi ad una ad una e le rasa (senza dar loro il gesso) o sul cavalletto a muro, o su quello a stira, o sul banco, come meglio gli piace.

Le vacchette rasate le rimette, a mano a mano, in monte; e se gli paiono troppo umide, dà loro prima una breve *soggiornata*. Torna anche a di-

romperle con la palmella per ammorbidirle ed acciaccarne bene il carniccio; e inoltre con un pugnello di stoppa le strofina da buccio sul banco per ripulirle, e le lustra con la liscia.

Finalmente ripassa con l'orbello dentato sulle righe già fatte, usando in questo la massima diligenza. E rovesciandole poi con carne all'aria le ritonda col roncolo dai peneri della rasatura.

Nel fare i ruoli o mazzi, di sei vacchette per ciascuno, usa questo modo: mette sul banco con buccio fuori la più grande e meglio rasata delle vacchette, capo e coda: pone sopra questa le altre cinque, piegate per metà in guisa che la culatta riposi sopra la testa; arrotola prima le cinque, e poi prende la culatta del capomazzo e l'arrotola intorno all'altro rotolo per mo' che questo riesca nell'interno. Fa poi due legature a un braccio e mezzo distanti, o con fune o con stracci di stoja: e se sono in grossa quantità forma anche i pacchi, ognuno dei quali contiene 10 ruoli.

Carlo. E quale è il modo per rammollare le vacchette di Moscovia?

Giovacchino. Queste sogliono essere così spugnose, che adoperandole come sono, bevono grand'acqua e si slembano. Per questa ragione, prima di metterle in vendita si fa loro una preparazione che le rende quasi impenetrabili all'acqua e giova a ravvivarne il colore.

Si levano le teste e i fianchi sflosci, e si fa struggere in padella sego di candela, e con un cen-

cio si passa sopra la vacchetta da buccio, alla dose di una libbra e mezzo per ciascuna.

Dato il sego si mettono in monte per poco tempo, e se è d'estate, si mandano al sole; se d'inverno, si tengono sopra fiamma di paglia da fiore, per fare che tirino a sè il grasso. Quando questo abbia penetrato bene nelle pelli, si buttano in un tino che contenga acqua di scorza sfruttata, e là si rammollano co' piedi, quanto basti a far che buttino fuori un bel colore.

Così rammollate si lavorano come le vacchette bianche. Le stesse cure si fanno anche a quelle, che hanno da servire per mantici di qualunque sorta.

CARLO. Ci dica ora qual'è la maniera di preparare le *fodere bianco-latte* e le *bazzane.*

GIOVACCHINO. Le pelli greggie di montone o di pecora, conciate in sommacco o in iscorza, si mettono sul cavalletto a muro a sei per volta, con carne all'aria, per metà traverso la stanga, e si rasano solamente dal primo carniccio. Si buttano poi nel tino per rammollarle co' piedi o con *pestore,* e ciò fatto si strizzano a mano.

Si prepara un catino d'acqua chiara con mezza libbra d'olio di vetriòlo, e in quel miscuglio si passano le pelli una alla volta, sciaguattandovele, perchè acquistino maggior bianchezza. Si tirano inoltre sul banco ad una ad una per traverso, e con l'orbello di vetro si levano d'acqua e poi si mettono al vento.

Quando ne biancheggiano i fianchi, si riprendono

sul banco e si spianano. Indi con un pugnello di stoppa si strofinano capo e coda da fiore, per riunirne le fermature d'orbello e per saldarle.

Seccate che siano si riprendono a sei per sei sul cavalletto a muro per ripassarle con la lunetta e addocilirle. Si dà loro la pomice da carne, e si rispianano con l'orbello di cristallo e si ristrofinano con la stoppa di canapa asciutta da buccio, acciò prendano un poco di lucido.

Se sono a fodere, si pongono a dozzina per dozzina, buccio con buccio, e si fanno loro tre pieghe in mo' che il collo posi sulla culatta: se a bazzane, si piegano per metà, con buccia all'aria, lungo il filo della schiena, e si mettono a mazzo.

Per rifinire l'allude in bianco si prende greggia sul cavalletto a muro e si rasa con lunetta a poco taglio, le si dà la pomice per raffinarne il carniccio, si rotonda sulle cime con le cesoie e si forma la dozzina.

Carlo. Nanni de Matteis, cui è affidata dal suo principale la lavorazione delle capre nere, ce ne faccia la descrizione.

Nanni. Comincio dal mettere sul banco di marmo la capra greggia, e con l'orbello a taglio tondo, ma sottile, le alzo la carne e ne lavoro le zampe, se non furono ben ritirate dal conciatore. Ripulisco il banco da ogni bruscolo di carniccio, e col ferretto a taglio fine raso la pelle, badando di non farle la più piccola *votatura*. Per meglio pulirla vi passo

sopra da carne con pomice, che mangia quel' *pelettino* rimasto dopo il lavoro di ferretto.

Tutte le capre così preparate le getto entro un tinello d'acqua chiara a meno che un ginocchio d'altezza. Entro nel tino, e le calcio bene a nudo, e le rivolto da ogni parte, acciò si rammollino per tutto. Non mi do a credere d'averle rammollate come conviene, se non quando, a forza di pestarle e rivoltarle, non giunga a conoscere che abbiano perduto tutto l'olio della concia e il grasso che hanno per natura.

Ne prendo poi una alla volta e la butto sul banco per traverso, col collo alla mia sinistra, e bado che la *corda* di esso collo resti ben diritta alla punta della coda. La levo d'acqua con l'orbello e le spiano la grana, e anche quelle *ingreppiture* che può avere, e cerco di non lasciare *slembature* o *rincottature* sui fiati, nè *fichisecchi.* Passo poi con panno lano un poco d'olio d'oliva sul fiore, acciò possa la capra imbeverlo nella *soppassitura.* Rivolto la pelle col collo alla linea del banco sulla dirittura della coda, e torno a fare la stessa operazione. Le fo da ultimo i buchi nelle zampe di dietro, v' infilo la mazza e attacco la capra al vento.

FRANCESCO. Ma che sono, e la corda del collo, e le ingreppiture, e le slembature, e i fichisecchi, e la soppassitura?

NANNI. La corda del collo è quella linea, che mi figuro trovarsi d'alto in basso nel bel mezzo di esso.

L'ingreppitura è quel duro aggrinzamento della pelle, che fa greppo o costola e che riesce tanto resistente a spianarsi.

Si dice slembatura di pelle quello slargarsi, slungarsi e quasi smembrarsi di una parte di essa, tirandola.

I fichisecchi sono vere sollevature di buccio raggrinzate come un fico secco, le quali lasciano una grossa imperfezione nella capra, se non si fanno scomparire col lavoro.

La soppassitura è quello stato di una pelle, che non sia nè molto asciutta, nè affatto umida.

Quando la capra comincia ad asciugarsi sulla cima delle zampe, tocca a me a scegliere il punto vero della ritoccatura, e quando è venuto, la rimetto sul banco, le do un po' d'olio d'oliva, la spiano delicatamente con l'orbello e bado bene di non farle sbucciature.. Esamino se abbia impronte di lebbra, di rogna o di tigna, e in tal caso cerco di farle scomparire a forza di orbello. Bado inoltre ad evitare le *fermature* e le *puntature* di quello strumento, che fanno gran bruttura al lavoro. Con stoppa molto fine strofino sodo da carne la capra, per saldarne i difetti. La rivolto poi, e continuo l'operazione stessa sull'altra metà, finchè infilata la mazza nei garetti di dietro e passata sul forchetto, alzo tutta la capra sul banco con la mancina, mentre con la diritta prendo la zampa che sta ciondoloni e a un tratto l'attacco in aria.

FRANCESCO. Non so che vogliano significare le parole *fermature* e *puntature d'orbello.*

NANNI. Fermatura è l'impressione che fa sulla pelle quell'arnese fermato a un tratto. Puntatura è quel segno, con lacerazione, che fa il canto dell'orbello sopra la capra, quando questo non sia bene adoperato.

Giunta la capra al punto della seconda ritoccatura, la riporto sul banco dalla culatta, tirando giù i fianchi dalla costola di esso banco, e con pannolano unto le do una ripassatina per ispianarla poi nella culatta e nelle zampe di dietro. La strofino forte con la stoppa, la tiro giù co'petti alla costola del banco e torno a spianarla. Ripeto l'operazione dalla parte del collo e la riappendo al vento.

Nella terza ritoccatura e nella quarta non fo che ripetere ciò che ho fatto nella seconda. Nell'ultima peraltro è necessario che, avanti di staccar la capra, cerchi il vero momento, nel quale possa *schiarirla.* A questo fine sono solito di fregare il buccio col tondo dell'ugna del dito grosso, e quando staccando l'ugna sento un certo suono che distinguo, ma non so esprimere con le parole, allora la metto sul banco, la lavoro assai con l'orbello, la fo doventar lustra come un cristallo, e la riattacco all'asolare.

Asciutta, dal collo in fuori, la riprendo sul marmo con la testa alla mia sinistra e la lavoro a liscia per metà, cominciando dalla sgarza, e badando di non

farle *affondature*, nè *lasci di liscia* o *nastrini*. Se mi pare più rozza che non vorrei, la rimetto all'aria per lustrarla di nuovo.

FRANCESCO. Resta a sapere che cosa s'intenda per affondatura, e lasci di liscia o nastrini.

NANNI. Le affondature sono que' piccoli solchi che lascia l'arnese di vetro adoperato con poca unitezza di mano. I nastrini o lasci di liscia sono quelle striscie rimaste con poco lustro, le quali prendono l'apparenza di nastri di diverso colore.

Tornata la capra sulla tavola, le fo la grana mezza per volta con palmella di pomice capo e coda, e rovesciata col buccio in fuori, l'addirizzo in quelle cime che trovo *aggrovigliate*. Posta per traverso, la piego a mezzo, le allargo e le sciolgo la detta grana cominciando dalla culatta, e poi la stiaccio con orbello di vetro ne'luoghi, dove era rimasta più ritta la grana stessa.

Intanto preparo un vaso con inchiostro, che è la *sbrosciatura*, della quale hanno fatto uso i tintori per tingere in nero la seta. Prendo una spazzola di setola soda, ma che non possa graffiar la pelle, e tuffata nell'acqua chiara, la passo sul buccio cominciando dalla culatta. Cerco che quest'acqua vi penetri dentro, ma non in guisa da trapanare fino alla parte della carne: altrimenti la tinta, seguendo la traccia dell'acqua, annerirebbe quel lato della capra che ha da rimaner bianco come un foglio di carta.

FRANCESCO. Ma perchè chiamate sbrosciatura l'inchiostro, col quale si tinge la seta?

Nanni. Non è che si chiami così, finchè serve per tingere la seta, ma acquista il nome di *sbrosciatura* o *sbrodatura* dopo che ha servito a quell'uso. Il tintore allunga quella composizione sfruttata, e la rende più blanda per il nostro bisogno. Come si dice *sbroscia* al brodo allungato, così diciamo a questa tinta corretta, *sbrosciatura.*

Dopo aver data la bagnatura alla capra con un pennello di schiavina della maggior finezza, le passo sul buccio l'inchiostro, e con altro pennello uguale, ma asciutto, la strofino sempre per un verso, cominciando dalla mia parte. Asciugata la prima tinta ne do una seconda mano, e aspetto che la pelle l'abbia suzzata. Ripeto lo strofinamento, e cerco che non rimanga scoperta la capra in alcun punto. Continuo a strofinare, finchè il buccio non apparisca più unito e più lustro della seta.

Ripulisco il banco con la stoppa dall'acqua e dall'inchiostro; rivolto la capra dal collo, e replico la stessa operazione. Riasciutta la tavola, vi tiro sopra nel mezzo la piega della pelle che tingo, la strofino e fo che diventi uguale al rimanente di essa capra, che poi metto all'aria perchè rasciughi.

La riprendo secca sul banco a carne in alto, e le do una leggiera *sugherata* per scioglierne la grana e ingentilirne il fiore. Voltata sossopra capo e coda, strofino con pannolano a due mani tutto il buccio, affine di toglier via tutta la patina lasciata dal primo inchiostro. Torno a nettare il banco e passo sul fiore altre due mani di tinta come la

prima volta, e senza trascurare la piega, prodotta dal tingerla metà per volta. Finalmente la riattacco all'alitare dei venti.

Preparato intanto dell'agro di limone o dell'agresto in un vaso, e poi ripresa la capra sulla tavola dalla culatta, tuffo un panno nel recipiente e la lavo tuttaquanta dalla patina dell'inchiostro. Quando vedo che la pezza comincia ad asciugarsi e la pelle ad acquistare il lustro, prendo un altro panno asciutto, e in fretta e con ambo le mani lo passo fortemente sopra al buccio, in modo che butti fuori molto lustro, senza curarmi che venga unito. Addirizzo la capra col sughero, e la sbianco da carne con la pomice. Dipoi con stoppa molto fine la strofino sempre per un verso, e ripulisco il banco dopo averla rimessa al vento.

Le do in appresso la terza mano d'inchiostro col solito pennello: fascio l'altro con un pezzo di pelone per meglio raffinare questa che dicesi tinta di seta, e che fa doventar morata la pelle, col buccio che par rigato a strisce di pennello, come se fosse una stoffa a righe rasate.

Rivolto la capra dal collo e la lavoro nella stessa maniera. La rimando all'aria, ed aspetto che l'inchiostro sia seccato bene.

Allora la riprendo e la stendo tutta sul banco. Con pannolano, unto d'olio d'oliva, le passo sopra da fiore, non già per nutrimento, ma soltanto per fermare il morato che ha già ricevuto. Dopo metto dentro le quattro zampe e fo della pelle un

libriccino e la mando con le altre in soppressa, acciò l'olio s'interni per i pori; e là le lascio stare tutte per circa dodici ore in monte.

Riprese poi le capre ad una per volta sul banco, spremo sopra un pezzo di lana ben pulito il sugo di un limone vecchio, acciò sia meno forte, e lo passo sul fiore. Quando vedo che la pelle comincia a spiccare il lustro, prendo una pezza di pelone e con forza la strofino lesto lesto sul buccio, quarto per quarto, ad evitare che l'agro si asciughi e mangi il colore. Se conosco che le capre si mantengano troppo umide, le rimetto tutte a monte, e, dopo altre dodici ore o meno, con agro di limone più fresco ripeto l'operazione: quando l'agro è più forte, tanto più presto si asciuga strofinando con lestezza. Così ottengo una lucentezza, che non ha paragone altro che con lo specchio.

Do allora una ritondata con le forbici a quelle frangioline, che può avere la capra: e in tal modo resta ultimata la lavorazione.

Piegate queste pelli a libretto, le conservo una sopra l'altra in scaffale coi vetri, e se devo spedirle altrove ne fo un *colletto* assortito secondo la richiesta.

Francesco. Non poche volte ho udito da lei, signor Giovacchino e dai suoi buoni compagni, le parole e i modi *rasare le pelli, vitello rasato, rasatura di vacchette ecc.*; e per un semplice scrupolo che aveva su queste voci, non ho mai voluto interrompere le loro descrizioni. Ora debbo dirle francamente che i

nostri vocabolarj non registrano in questo senso nè il verbo *rasare*, nè alcuno de'suoi derivati; ma invece hanno *radere*, *raschiare*, *spianare*, *rastiare*; *raspare ecc.* Crede Ella che si potrebbe fare a meno di quelle espressioni, che nel suo mestiero si adoperano tanto frequentemente?

Giovacchino. Non mi pare. So bene che si dice radere il pelo o la barba, e che può raschiarsi lo scritto col *raschiatoio* o *raschietto*, quando sia necessario; so che noi con l'orbello spianiamo il cuojo, e che il fornaio spiana il pane, e col *matterello* la pasta, e poi rastia la madia per ripulirla col *radimadia* dai pasterelli; so che il legnajuolo con la *scuffina* raspa il legno per assottigliarlo, e che alcuni animali, come i cani con le zampe di dietro e i cavalli con quelle davanti, o per istinto o per brio, raspano il terreno, mentre la gallina lo razzola per cercarvi il *chicco*. Ma che perciò? Dovremmo noi lasciare i nostri termini che sono antichi quanto il Pontevecchio? E crede Ella che con altre parole si potesse esprimere così appuntino l'assottigliare e il pareggiare la pelle da carne, in guisa che doventi liscia e pastosa come un raso di seta? Se Benvenuto che fece il Perseo, invece d'essere orefice fosse stato cuojaio, scrivendo la sua vita che io ho letta, non avrebbe cambiate mai quelle espressioni che noi usiamo. E perchè dunque que'signori non accordano nei loro dizionarj un cantuccio anche al rasare e alla rasatura del nostro mestiero?

Francesco. Ha ragione. I vocabolaristi predicano

bene, ma in qualche caso razzolano male. Se fossero venuti a rovigliare la bottega del sig. Giovacchino, avrebbero trovato il chicco.

Ma della rasatura levata dal cuojo e dalle pelli che ne fa il cuojaio?

Giovacchino. La vende a crazie venti il cento delle libbre ai contadini, i quali se ne servono per ingrasso agli ulivi. Altrettanto fa il calzolaio dei *coiattoli,* che sono le raffilature che leva dalle suola e dal tomaio.

Carlo. Eccoci al colorista. Tocca al Barni a dire quali sono i pellami che si rifiniscono nel suo mestiero.

Barni. Noi lavoriamo le pecore, le capre, i castrati, i *bozzoni* o agnelli che han finito di poppare, e i *pianotti,* conciati in sommacco.

Francesco. Non so che sia il pianotto.

Barni. Vien chiamato con questo nome il bozzoncino molto grasso, dal quale si leva la roba più gentile.

Carlo. Ma il colorista concia da sè le pelli, o le riceve greggie dalle mani del conciatore?

Barni. Sarebbe assai meglio che le potesse conciare e preparare da sè, chè almeno la purgazione verrebbe perfetta. Qualche volta le fa conciare per conto suo, acciò la scelta dei pellami riesca migliore. In questo caso le pelli agnelline le fa tosare e anche *latinare* nella propria bottega, e poi le manda alla concia.

Francesco. Che cosa intendete per latinare?

Barni. È questa un'utile operazione che si fa dopo la tosatura. Con un lungo bastone, in fondo al quale è attaccata accia di filo o un pezzo di tela canapina, si dà prima il latte di calcina alla pelle da carne. Si piega poi a mezzo col buccio fuori, e si mette a monte con le altre per due o tre giorni. Si lavano quindi tutte nell'acqua chiara, e si mettono a soppassire. Ad una per volta si portano sul cavalletto da conciatore, dove si latinano con altro bastone più corto, che si adopera come il ferro da pelare. Codesto semplice arnese basta per levare di dosso alla pecora la lana, della quale il latte di calcina ha bruciate le barbe. L'operazione si dice latinare per la gran facilità di eseguirla. Quella incalcinatura peraltro non esenta dal mettere in calcinaio le pelli presso il conciatore.

Carlo. Descriva adesso il Barni le lavorazioni che fa alle pelli greggie.

Barni. Da prima le bagno in un catino: le strizzo poi torcendole, e ad una per volta le porto sul cavalletto a muro per rasarle a lunetta, capo e coda.

Finita la rasatura le rigetto dentro un tinello di acqua pura, affine di bene spurgarle. Là vengono *pillate* da alcuni lavoranti con *pestoni a mazzocchio*. Quel bagno si muta almeno sei volte, ad ogni mezz'ora, e sempre quei garzoni battono le pelli col *pillo*.

Fatta la pillatura si lasciano un poco scolare, si strizzano bene e si mettono a parte sopra capre di legno.

Francesco. Ma la rasatura si fa uguale per tutte le pelli?

Barni. No signore. Si rasano più leggiermente le sottili e quelle che hanno da servire per mobili o per altri usi, nei quali sia necessario abbiano corpo per meglio resistere e durare: al contrario si rasano più profondamente le pelli grosse e quelle che devono servire ad opere che richiedono minor forza, come sarebbe legar libri, far cartellini, foderare cappelli, ecc.

Dalle capre di legno le riprendo una per volta, e le getto sul banco di marmo per levarle d'acqua con l'orbello. Le passo anche sotto la pietra da spurgo per toglier loro tutta la calcina. Le piego poi per lo lungo capo e coda, col buccio fuori, e le metto a monte sul banco di noce. L'umidità che conservano fa si che le due parti da carne si attacchino forte l'una all'altra, in guisa che se fossero lasciate seccare, tornerebbe difficile il ristaccarle senza nuocere al buccio.

A questo punto deve essere già preparata la tinta, una dose della quale si versa in un catino, dove si lascia diacciare fino al grado di non potere offendere nè le pelli, nè la mano del lavorante. Sono già disposte tre zanelle una accanto all'altra, e se ne passa in ciascuna uguale quantità, che basti però a tingere il buccio di due pelli, o al più al più di quattro.

Uno dei lavoranti ne prende due per la costola della piega, una tra l'indice e il pollice, l'altra tra

questo e il dito medio, facendo in modo che il pollice rimanga sempre al di sotto delle pelli. Così le passa nella tinta della prima zanella, tirandole con la costola verso di sè. Dopo la prima immersione mette di sopra quella pelle che era di sotto, e pone l'altra nel luogo di questa: e nello stesso modo le ripassa in quel bagno.

Ripete appuntino tale operazione nella seconda e nella terza zanella, finchè rimasta così sfruttata la tinta, si fa luogo a cambiarla: e si continua nella stessa maniera fino a monte finito.

FRANCESCO. Non comprendo perchè la tinta debba essere distribuita in tre recipienti, nè più nè meno.

BARNI. Perchè il bagno della prima zanella serve per *impiumare* la pelle, quello della seconda per darle il *corpo del colore* e l'ultimo per *far l'uomo*.

FRANCESCO. Ora sì che ho veramente bisogno di spiegazioni. Che cosa volete dire col vostro *impiumare la pelle?* Che significa *dare il corpo al colore?* E che intendete mai per *far l'uomo?*

BARNI. Diciamo impiumare la pelle al primo colore che essa riceve, il quale ha da essere come il fondamento degli altri. Agli uccelli vengono prima le piume che le penne.

Chiamiamo corpo di colore quello che la pelle prende nella seconda zanella, che è di maggiore intensità del primo.

E diciamo esser *fatto l'uomo*, quando essa nel terzo bagno ha acquistato quel colore che, secondo l'arte, può giudicarsi perfetto. Qualche volta siamo

costretti a dire che la pelle ha preso il colore, ma non *ha l'uomo;* e allora non siamo contenti, perchè quella perfezione non è stata ottenuta compiutamente.

Francesco. Adesso comprendo come il mio legnaiolo dopo avermi ultimato un lavoro, che secondo lui poteva esser fatto meglio, mi disse: *Che vuole? anche così può stare; ma in sostanza mi accorgo pur troppo d'aver fatta una bambina.* Questa sua maniera di esprimersi mi persuade adesso, chè possono esservi delle gradazioni anche nel far l'uomo. Carlo mio, se camperemo cento anni, ci resterà sempre qualche cosa da imparare da questi maestri a buon mercato, che la sanno lunga più di noi.

Carlo. E che fate voi delle pelli dopo averle passate nella tinta delle tre zanelle?

Barni. Le gettiamo nell'acqua fresca e le laviamo ben bene. Si strizzano poi, e si scuotono per toglier loro le grinze della strizzatura. Dopo le mettiamo sul banco di marmo ad una per volta, e le leviamo d'acqua con l'orbello di vetro. Ve le stendiamo inoltre sopra da carne, per dar loro sul buccio olio di lino crudo che vi si spalma con la mano o con cencio di lana.

Quest'olio deve esser puro e d'ottima qualità, e serve a rendere docile e pastoso il fiore, che era doventato secco e crudo per la tinta e per l'acqua ricevuta. Esso ferma il colore, ed asciugandosi sulla pelle, viene a formarvi come uno strato sottile di vernice che ha una lucentezza particolare.

A questo punto si fanno i buchi sulle zampe di dietro, vi s' infila la mazza, si alza la pelle col forchetto, e si mette all'asolare del vento, fino a tanto che non sia soppassa. Allora si riprende sul banco e si rispiana con l'orbello di vetro capo e coda per traverso.

Fatta questa spianatura, si *stoppeggiano* tutte le pelli, con sdramba di lino senza lische, e della più fine e morbida che possa trovarsi; e si riattaccano in aria.

Quando siano ben secche, si riprendono per dar loro da buccio una mano di latte annacquato, con spazzola di setola molto flessibile, e si distendono sopra capre di legno. Suzzato che abbiano il latte, si passano sotto la macchina da liscia di vetro; indi si rasano sul cavalletto a lunetta, si ripassano sotto la detta macchina, e dopo si stendono sul banco, dove con palmella di sughero o di pomice si tira loro fuori la grana, e di nuovo si lisciano a macchina.

Ma se le pelli debbono esser rigate, si dà prima la mano di latte e poi si mettono sotto la macchina a cilindro; e si tirano le righe o per lo lungo soltanto, o anche per traverso, formando il dado o la mattonella, secondo la volontà del committente o del rifinitore.

Dopo rigate si lisciano ancora con la macchina da lustro, si ritoccano con la lunetta da carne, si tornano a lisciare e per la seconda volta s' ingranano.

Così preparate si piegano in terzo per la larghezza con carne al di fuori. La prima piega mette dentro la testa, la seconda le zampe, e la terza è quella che si fa nel bel mezzo alle altre due.

I mazzi si compongono di dodici pelli assortite, e ciascun mazzo si rinvolta nella carta e si lega con spago in croce.

GIOVACCHINO. Qui finisce la nostra parte, e già mi pare che si avvicini l'ora del separarci.

CARLO. Prima dell'addio voglia ella e i suoi compagni gradire i nostri sinceri ringraziamenti. Il piacere di questa giornata non si cancellerà mai dalla nostra memoria. Saremo sempre amici, se accettano l'offerta.

GIOVACCHINO. Ben volentieri! Ci fanno un onore che cercheremo di meritare, se avremo nuove occasioni di servirli.

Intanto a me restano due cose a fare: una è d'indicare la persona che può meglio istruire Lorsignori nell'arte del pellicciaio, e sarebbe il signor Quinto Tafani, che ha bottega in Porta Rossa passato le Logge di Mercato nuovo: l'altra di dar loro la nota degli arnesi del mestiero, che preparerò in iscritto con le spiegazioni necessarie, e che mi farò un dovere di portarla a lei, signor Carlo.

Le due brigate tornarono insieme fino alla Porta S. Gallo, dove si accomiatarono e si disciolsero.

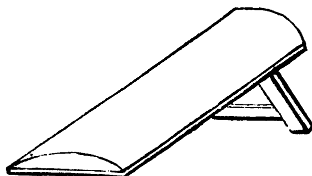
APPENDICE AL DIALOGO SECONDO

I.

Arnesi del Conciatore



Bollero, arnese per il calcinaio.

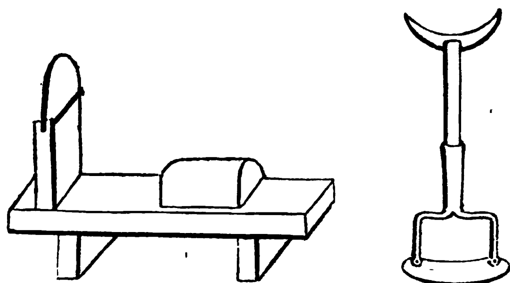


Cavalletto da conciatore per pelare, scarnare e spurgare le pelli.



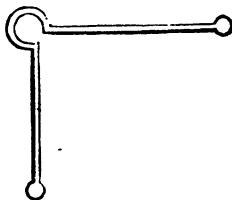
Ferro da pelare, arnese di ferro falcato, a taglio tondo dalla parte concava, con manico di le-

gno alle due estremità. Serve per levare il pelo alle pelli.



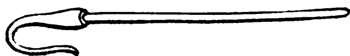
Stecca, lamina di ferro a taglio grosso, che sta ritta su di una panchetta. Vi si strisciano sopra le pelli per ammorbidirle.

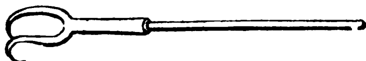
Gruccia, arnese di ferro con manico di legno a gruccia. Serve ad allargare e distendere le pelli scamoscie dopo la steccatura.



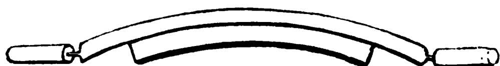
Ferro torto. Ha quasi la figura di una squadra con l'angolo fatto a C. Serve a spremere le pelli, torcendole ad uno stangone, o prendendone i

lembi lungo l'asta ritta inferiore con una mano, e girando con l'altra l'asta orizzontale superiore.

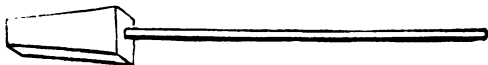




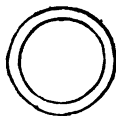
Uncini, a un rampo e a due. Hanno il manico di legno, e si adoperano per tirar su dal calcinaio le pelli.

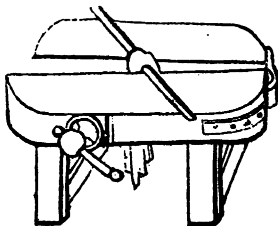


Pietra da spurgo. È una lastra di lavagna incassata per coltello nel legno, la quale ha la curva del ferro da pelare: è a taglio tondo, e serve a spremere dalle pelli l'acqua di calcina.



Pestone o **pestore**, arnese di legno per battere i pellami a tomaio nel truogolo.





Forma di ferro, che serve a far le panelle o formelle di buccia sfruttata.

Morsa. Serve a strizzare le pelli scamosce. La morsa, che si rappresenta nella figura, sarebbe più efficace e di meno ingombro di quella che si adopera adesso dai conciatori.

Bollero di legno. Se ne fa uso per mescolare la polvere di concia con l'acqua nella troscia.

Uncino di ferro a mano per tirar le pelli sul cavalletto.

Rastrello per rivoltare il pelo, il carniccio e la polvere di buccia.

Marretto a due rampi per scalzare il carniccio a monte fradicio.

Tanaglie grandi.

Cavalletto da scamosciare. È meno largo e più lungo di quello già descritto.

Ferro da scarnare. Ha la forma dell'altro da pelare, è a taglio fine e serve a levare il carniccio ai pellami sul cavalletto.

Ferro da spurgare. È a taglio grosso, della stessa forma degli altri due già menzionati, e serve allo stesso uso della pietra da spurgo.

Bastoni da menare. Si adoperano a far girare sott'acqua nel tino le pelli da conciarsi in sommacco.

Canala. È una doccia di legno da travasare l'acqua dallo stillo alla troscia e viceversa.

Tini e tinelli diversi.

Caldaje di rame per far bollire l'acqua di mortella, l'acqua pura e le tinte.

Secchie, corbelli e pale.

Tuffatoi pel calcinaio.

Forcone per ammontare il pelo e il carniccio.

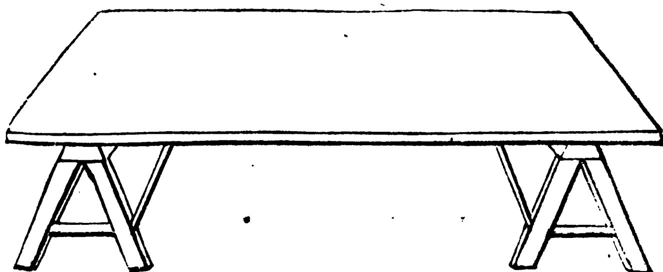
Un banco di legno sopra le capre.

Pietre, per affilare i ferri a taglio.

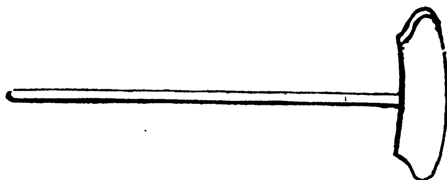
Barella e cariòla.

II.

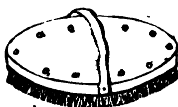
Arnesi del Cuojaio



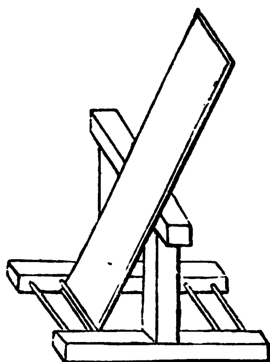
Banco, ampia tavola di marmo o di legno, alquanto inclinata, sostenuta da capre.



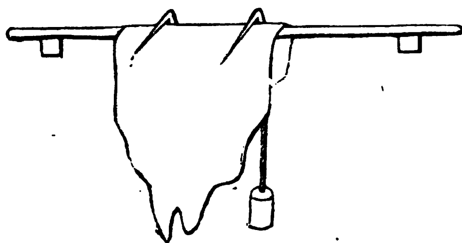
Bicornia di legno, che serve a fiaccare il cuojo.



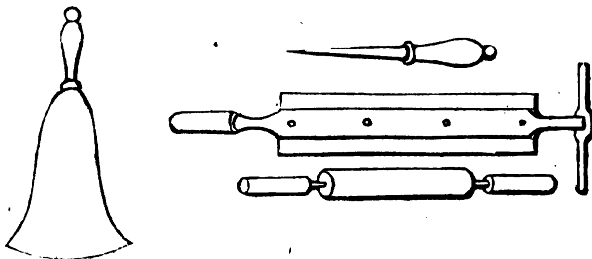
Bruschino di barba, spazzetta per varj usi nella rifinizione.



Cavalletto. Il cuojaio usa divèrsi cavalletti, coperti o di marmo o di legno sodo. Sono tutti a piano inclinato, più o meno larghi, e stanno fissi sopra una capra, o vi si appoggiano.



Cavalletto a muro. È formato di un corrente orizzontale presso la parete, sostenuto da mensole. Vi si attaccano con funi scorrenti due tanaglie per agganciare la pelle da rasarsi a lunetta.



Ferretto. È di ferro con lama a taglio fine. Serve per assottigliare le sgarze. Ha manico ritto, e va allargandosi in basso.

Ferro rovescio. È formato di due lame d'acciajo incassate da costa in sbarre di ferro fermate con viti piane. Ha due manichi, uno ritto e l'altro a T. Serve per isgroppare, assottigliare e rasare qualunque pellame. Deve avere un acciajòlo a due manichi per voltargli il taglio, e un acciajolino a lesina ritta per mantenergli il filo rovesciato.

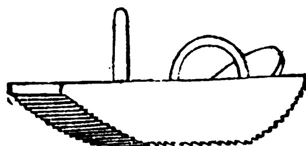


Forchetto, asta di legno, che ha in cima una forca di ferro a due rebbi. Serve da infilarvi la mazza per attaccare in alto le cuoja.

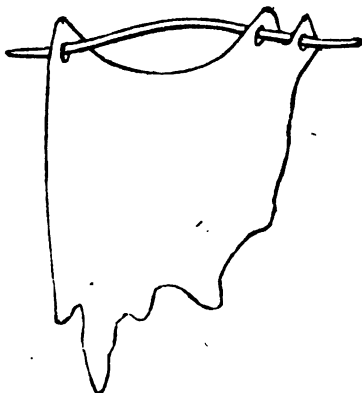


Liscia, arnese di vetro verde, che si allarga in basso quasi a cul di bottiglia. Serve per dare il lustro alle pelli.

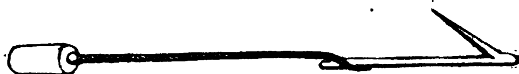
Lunetta, lastra d'acciajo, a forma di un piatto, che ha il giro esterno a taglio fine. Nel mezzo ha un buco, nel quale entrano ambe le mani, difese da doppia striscia smerlata di pelle, che dicesi *sella*.



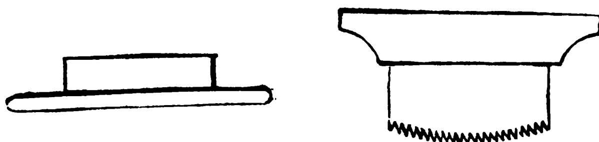
Margherita, arnese dentato di noce con sopra maniglia di pelle da un lato e manico ritto dall'altro. S'infila il braccio nella prima, e con la mano s'impugna il secondo per meglio spianare i *butteri* del cuojo.



Mazza, bacchetta che serve ad attaccare in alto le cuoja.

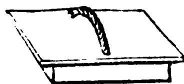
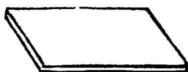


Nasi, pezzi di legno a uncino, che servono a fermare la pelle sul cavalletto a muro.



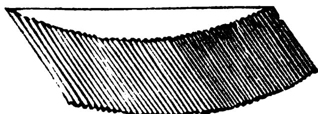
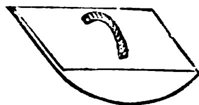
Orbello, piastra d'acciajo o di vetro incassata in manico tondo sporgente ai due lati. È a taglio grosso e serve a spianare le cuoja.

Righetto, detto anche orbello dentato: serve a rigare le vacchette.

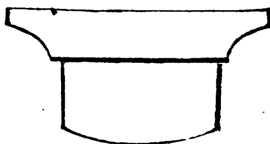
Palmella di legno con sughero. Ha sul dorso una maniglia, e serve a dirompere i pellami da fiore.

Palmella di pomice. Serve per lavorare le vacchette e le capre.

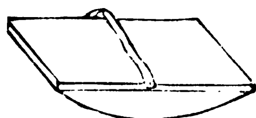
Palmella dentata. È di legno sodo e si adopera per rigare i pellami.

Palmella di pelle di pesce (zigrino). Serve per tirare la grana sagrinata.

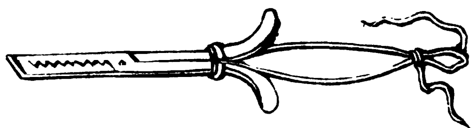



Pennello di schiavina. È formato di un tessuto di pelo di cammello: si adopera a mano.

Stira, piastra d'acciajo con taglio rovescio. Somiglia l'orbello, e vuole a corredo un acciajolino a lesina per tener rovesciato il taglio.



Sughero a navicella. È incassato nel legno con maniglia sul dorso. Serve a tirar fuori la grana alle pelli.





Tanaglie, arnese per attaccare alla vita del lavorante la pelle da rasarsi a muro.

Maniglia o valè, di figura ovale, è di metallo e serve a spianare il cuojo.

Mazzuolo. Serve per fiaccare il cuojo.

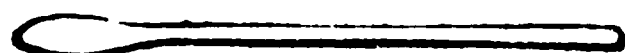
Orbello di pietra francese.

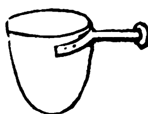
Palmella scannellata. Si adopera per ingranare le pelli bianco-latte.

Bigonciuoli, capre di legno, cesoie, granatini, pennelli, catini, spugne, roncoli, staffe di ferro, padelline, secchie, pestoni, bastoni, tinelli, tuffatoi, stadere, vaso di maiolica per la tinta da scarpe, zoccoli di tutto legno, boccie ecc.

III.

Arnesi del Colorista



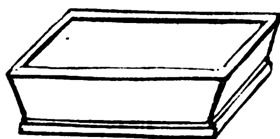


Pillo, pestone a mazzocchio.

Bozzolo, vaso di rame con manico corto di legno. Ha la figura di un mezzo bozzolo di seta, e serve per prender l'acqua e la tinta.



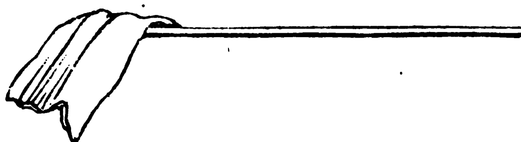
Forbici per tosare le pecore.



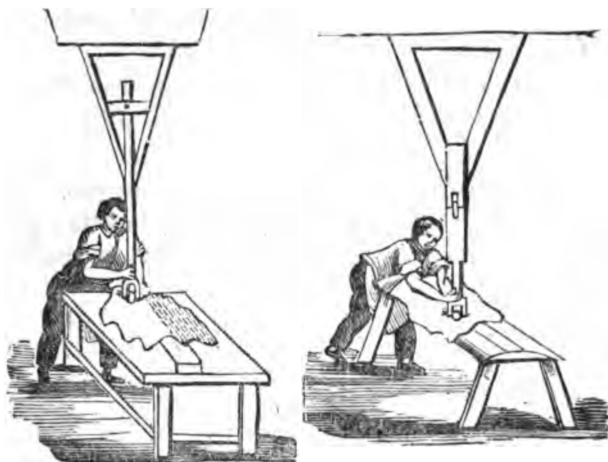
Zanella, sorta di truogolo fatto a culla. Vi si passano dentro nella tinta le pelli da colorirsi.



Bastone da latinare. Serve a pelare le pecore che furono incalcinate a mano da carne.



Bastone da incalcinare le pecore.



Macchina a liscia e **macchina a cilindro.** Queste due macchine poco differiscono tra loro. Ciascuna nella parte superiore ha la figura di un triangolo formato da regoli, con la base in alto incernierata. Per il vertice inferiore scende altro regolo, che nella macchina a lustro è nodato a metà, e in quella a cilindro è tutto d'un pezzo. La prima ha la rotella di vetro liscio, che non si muove; la seconda ha il cilindro rigato mobile. Quella rotella preme sopra un corrente posato sulla capra che lo sostiene; questo cilindro preme sopra un'asse flessibile retta alle estremità da zoccoli che la tengono distante dal piano sottoposto circa quattro dita.

Banco di marmo, e altro di noce.

Fungo, o liscia di vetro a fungo. Ha questo

nome, perchè il manico ha la figura del gambo, e il corpo quella del cappello di un fungo.

Girella di legno o di ferro rigata intorno. Serve nella macchina a cilindro per rigare le pelli.

Caldaie per far bollire le tinte.

Cavalletti a muro, come quelli del cuojaio.

Palmelle, tini, bigonciuoli, orbelli, lunette, paiuoli, catini, boccie, mortaio di bronzo, forchetti, mazze, stira, stacci a velo di seta. ecc.

NOTA AL DIALOGO SECONDO

---

[1] Il ch. Pietro Fanfani, che più volte si valse dell'autorità di questi dialoghi nel suo eccellente *Vocabolario dell'uso toscano* (Firenze Barbèra, 1863), alla Voce *abacchio* scrive in persona di Giovanni Norchiati la seguente lettera, che è lode onorevole, al consigliere Gargiolli:

Messere onorando,

Domeneddio vi benedica le mani: finalmente per opera vostra ho veduto colorito quel disegno che avevo fatto, mentre vivevo, di raccogliere e mandare in pubblico le voci degli artigiani fiorentini, e l'avrei condotto senza fallo, dove non ci si fosse attraversata la morte. Vi ricordate, in quella mia lettera al Varchi, che io gli dico, a proposito di queste voci delle arti che andavo raccogliendo: « Non vi potrei dire « quanto la cosa mi diventi grande fra le mani, e per ora « non attendo ad altro che a raunarli insieme per averli « tutti il più che si potrà, e poi mettergli per ordine del- « l'alfabeto, e poi dichiarargli ». A che punto poi avevo condotto la cosa, vo'sapete che lo lasciò scritto il Doni nella sua *Libreria*, parlando così di me: « Prese a fare un'opera in « questa forma. Andava per tutte le professioni dell'arti, e « per ciascuna bottega, e scriveva tutti i nomi degli eser- « cizii, et i nomi degli strumenti che s'adoprano a far quel- « l'arte. Verbigrazia, lo stampatore ha bisogno di madre, di

« forme, polzoni, torchi, telari, fraschetta, casse da comporre « et altri fornimenti. Il pittore di pennelli, assetta, colori ec. « Volea dipoi far disegnare tutti gli strumenti col nome sotto « e dire a quel che servivano, e di che materia fossero. Ma « morte vi s'interpose, onde ci rimase scritto più di 10,000 « vocaboli ». Pensate dunque se mi deve andare a sangue il vostro lavoro; massimamente vedendo che lo conducete con tanto senno e con tanta maestria. Messer Domeneddio vi benedica da capo; e secondi ogni vostro desiderio.

Addio.

Il vostro NORCHIATI.

DIALOGO TERZO

[PELLICCIAJO]

Alcuni giorni appresso i due giovani amici vennero a prendermi a casa, e mi condussero al negozio del signor Quinto, che è persona molto cortese, di franche e semplici maniere. Egli che aveva già stabilita con Carlo l'ora del ritrovo; ci accolse con gentilezza e ci fece entrare nella stanza attigua a quella, dove si vendono le pelliccie, e dove egli tratta gli affari. Dopo esserci posti a sedere intorno ad una tavola che stava nel mezzo, ebbe principio il seguente dialogo:

Carlo. Quali sono, signor Quinto, le pelli da conciarsi per gli usi dell'arte sua?

Quinto. Qualunque pelle che abbia il pelo può esser conciata a pelliccia, purchè sia stata asciugata bene da cuojo, cioè dalla parte della carne. Il per-

fetto asciugamento è necessario, affine che il pelo resti nel suo stato naturale; anderebbe via nella concia, se la pelle avesse cominciato a ribollire per l'umidità.

CARLO. E la concia come si eseguisce?

QUINTO. In due maniere: una si chiama *concia in morticcio,* perchè si fa con sale e farina: l'altra si dice *concia di crudo,* perchè vi s'impiegano soltanto pelli fresche, le quali nell'arte nostra hanno anche il nome di *crude.*

FRANCESCO. Dal discorso del signor Quinto parrebbe che la parola *morticcio*, la quale può significare cosa che abbia del morto, derivi dall'uso del sale e della farina che si fa in quella sorta di concia. Se così è, chi non vede la relazione che passa con la *mola salsa* degli antichi, presso i quali si aspergeva di sale e farina la testa della vittima da immolarsi? Nè tali derivazioni son nuove per noi, che fummo i primi a raccogliere la eredità del popolo latino: e Dio voglia ce la sappiamo conservare!

CARLO. Ci descriva brevemente il primo modo di concia.

QUINTO. Si adoperano in questa le pelli secche di volpe, martora, gatto, agnello, e d'ogni altro animale non grosso, affine di poterne lavorare la spoglia sulle braccia.

Da prima quelle pelli si mettono in molle dentro un truogolo d'acqua chiara per una nottata. La mattina di poi si lavano bene, si strigliano per scioglierne il pelo, e si passano al ferro ritto al

muro, che è fatto a guisa di mannaia, per levarne il carniccio da cuojo. Se fossero pelli più grosse si farebbe uso del cavalletto da conciatori e del ferro da scarnare.

Nella stessa giornata si buttano in altro truogolo d'acqua chiara con sale e farina di grano o di segale, e s'impastano. Vi si tengono da giorni quindici a trenta, secondo la stagione e la qualità delle pelli, e ogni due giorni si mestano e si passano da un truogolo all'altro.

Passato questo tempo si conosce, se la concia è fatta bene, dai fianchi delle pelli, i quali in questo caso si possono pelare facilmente. Allora si alzano sulla sera, e la mattina dopo si tendono al sole.

Appena asciutte, si bagna il pelo a quella quantità che vuolsi rifinire e si passano al ferro per meglio ripulirle dal carniccio. Sí battono con bacchetta, e si mettono a spurgare al sole, il quale inoltre leva loro in gran parte il sito di concia. Si continua poi a batterle, finchè spurghino farina e il pelo sfavilli bene.

Carlo. Voglia ora dirci come si fa la concia di crudo.

Quinto. Per questa non abbisognano che soli due giorni di tempo, se il lavorante è ben robusto e di buona volontà. Vi s' impiegano le pelli fresche.

Si comincia dallo scarnarle, bagnandone leggermente il cuojo e cercando di salvare, quanto è possibile, il pelo per non infettarlo. Si mettono ad asciugare nel tempo che si prepara la *liscia*, la

quale si compone di ranno, sapone, olio e sale, il tutto fatto bollire insieme per diverse ore.

Con una spugna, tuffata in questa preparazione, si bagnano le pelli da cuojo tante volte, quante occorre per metterle bene in carne, cioè per farle tornare come se fossero uscite allora di dosso alle bestie macellate: e questa operazione si lascia terminata la sera.

La mattina dopo con altra spugna si passa sulle pelli da cuojo, olio o burro, e si gettano dentro un bariglione da sermoni o aringhe, ritto e senza coperchio. Vi si sparge sopra un poco di semola, e il lavorante entra dentro e co'piedi nudi principia a *follarle.* La semola serve per levar l'unto al pelo. Intanto il conciatore le calcia bene, rivoltandole spesso, e cerca di farle riscaldare. In capo a due ore le allarga e le batte, e butta dentro altra semola destinata a prosciugarle dall'unto, e seguita per un'altra ora a calciarle e follarle.

Francesco. Che intende, signor Quinto, per follare?

Quinto. Intendo purgare le pelli, obbligandole a buttar fuori l'olio o burro che hanno ricevuto, a forza di calciarle.

Il lavorante le leva dal bariglione, le batte per iscioglierne il pelo, e le ripassa al ferro per toglier loro ogni residuo di carniccio e l'unto che può restarvi sopra, e passa sul cuojo uno strato di farina. Le rigetta poi nel bariglione e vi sparge altra semola. Torna dentro a follarle per altre due ore, e

di nuovo le batte e le assoggetta al ferro, come la prima volta. Torna a metterle nel bariglione, dà loro nuova farina e ricomincia a follarle fino a che non conosca che siano asciutte perfettamente.

In questa maniera di concia le pelli non si tendono mai al sole, ma si fanno asciugare col calore dei piedi e col voltarle e rivoltarle continuamente.

Finita la concia, si ripassano al ferro per pulirle da ogni peluria, e se furono lavorate bene, doventano morbide ed elastiche come vuole l' arte. Così la pelle di un animale può in quarantott'ore, dopo la morte, esser conciata e posta in lavorazione per gli usi di pellicceria.

Si conciano in questa guisa più specialmente le pelli fini, cioè di martore, di ermellini, di faine, di puzzole, di vaio o *petit-gris.*

In un bariglione possono conciarsi tante pelli per una follata da 20 a 25 martore.

Carlo. So che le martore differiscono assai nel prezzo, perchè vi sono le vere e quelle tinte.

Quinto. Passa gran distanza tra le une e le altre. Del colore che si dice di martora si tingono da pelo gatti, volpi, agnelli; ma non si giunge mai ad imitar bene la vera martora. La tinta che si adopera, quale si conosce in Firenze, è più che altro un color marrone.

Carlo. Vorrebbe insegnarci come si compone?

Quinto. Ecco il modo di farla: si prende galla d'Aleppo tostata in un recipiente, che si chiama

vaso, e vi si mette dentro del sevo di arnione di manzo. Dopo averla macinata si unisce con acqua di calcina, e vi si aggiungono altri ingredienti che noi chiamiamo impropriamente *aromati.* Queste cose mescolate insieme si pongono in un gran catino, nel quale si passano le pelli da tingere dopo essere state bagnate da cuojo con acqua scussa. Si tuffano in quella composizione diverse volte, e poi si lasciano posare per tre giorni. Indi si fanno asciugare all'uggia, e in fine si battono con le solite bacchette.

Se il colore non piace si dà altra mano, e consiste nella stessa preparazione, passata sopra il pelo con una spazzola. Quante più mani riceve la pelle, tanto e più vien colorita, fino al nero morato.

Per tutta questa operazione ci vogliono pelli sane di cuojo e di pelo, perchè altrimenti anderebbero a pezzi; e ci vuole ancora molto accorgimento nel dosare la tinta.

Da ultimo si lavano le pelli che hanno ricevuto il colore, fino a che non rendono l'acqua chiara. Si passano allora sopra il ferro più volte e se ne batte il pelo, affine che venga sciolto e sfavillante.

Carlo. Si degni adesso darci qualche nozione sulla lavorazione delle pelliccie.

Quinto. Per metterle in lavoro è necessario prima di tutto *rifessarle,* se abbiano da pelo qualche difetto, e anche *tassellarle.*

Francesco. Che vuol dire rifessare e tassellare?

Quinto. Le rifesse sono quelle cuciture, che si

fanno per riunire le due parti della pelle in quel pezzo (per lo più dei fianchi), che dovè essere tagliato con le forbici, perchè privo o scarso di pelo. Il tassello è quel pezzo che si mette nelle parti di mezzo alla pelliccia, in sostituzione dell'altro di uguale grandezza e figura, che dovè esser levato o per *intignatura* o per *ribollitura* di concia. Se la rifessa e il tassello saranno dello stesso colore e della stessa altezza di pelo, che ha il rimanente della pelle, questa non darà esternamente alcun indizio d'imperfezione.

La pelle insegna al pellicciaio come questo debba lavorarla. Se sarà conciata bene, egli bagnandola da cuojo potrà darle quella forma che più gli piace. Diversificano però tra loro le varie qualità di pelliccie. Le martore, che sono di cuojo forte, potranno esser tirate quanto si vuole per qualunque verso. Al contrario le cinciglie, di cuojo più debole, a tirarle anche assai meno verranno dietro e si strapperanno.

Il modo più sicuro, cucite che siano sul modello dalla parte del pelo, e dopo averle bagnate da cuojo con acqua chiara e averle distese quanto si può, è il conficcarle con piccole bullette sopra un'asse. Appuntate in questo modo e asciutte che siano, resteranno della forma che si desidera. Riquadrato poi il pezzo sopra il modello e foderato da cuojo, non sarà più possibile conoscere da pelo se sia composto di poche o di molte parti riunite insieme con la cucitura.

Tutto il lavorìo del pellicciaio pertanto consiste più che altro nel rifessar bene le pelli, nell' assortirne il colore e l'altezza di pelo, nel cucirle con sopraggitto dalla parte del cuojo, nel tagliarle col ferro che noi chiamiamo *coltello* da lavoro o con le forbici, e nel formarne quel pezzo che si vuole, conficcandolo sopra una tavola.

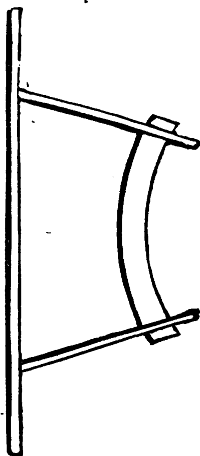
Qualora il pelo non sia unito e sciolto come insegna l'arte, si fa uso del cardino da cappellai o del pettine, per meglio uguagliarlo.

Vi è anche il lavoro a risparmio di pelle, che consiste nel tagliar questa a striscie e nel frammettere, tra l'una e l'altra striscia, un nastro che le congiunga. Questo si chiama *lavoro falsato*. A volere che non si conosca all'esterno il vuoto del pelo, laddove è il nastro, sarà necessario valersi di quelle pelli che sono molto alte di pelo, come sarebbero appunto le volpi di Moscovia.

Qui ebbe fine la conversazione col sig. Quinto Tafani, il quale volle anche mostrarci gli arnesi del mestiero, che sono pochi e semplici. Dopo averne presa la nota e la descrizione, ringraziammo cordialmente il nostro interlocutore e uscimmo dalla sua bottega per tornare alle nostre abitazioni. Lungo la via, Francesco si mostrò lieto di essere stato vinto da Carlo; e a questo, come uomo di poche parole, parve gran ventura l'aver risparmiato il fiato delle argomentazioni, in grazia dei discorsi fatti dagli artigiani.

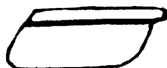
APPENDICE AL DIALOGO TERZO

Arnesi del Pellicciajo

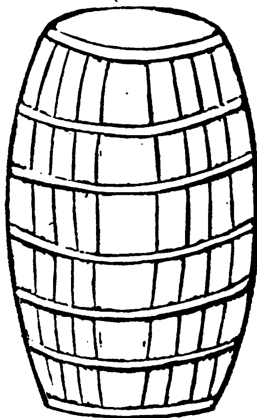


Ferro ritto al muro. È una mannaia a taglio, tenuta d'alto in basso discosta dalla parete, sulla quale la fermano due bracci di legno o di ferro.

Serve per levare il carniccio alle pelli, strisciandole sopra al ferro da cuojo.



Coltello da pellicciaio o da lavoro. È una lama a taglio con costola di ferro schiacciata. Serve a tagliare le pelli in piano, tenendole piegate da cuojo.



Bariglione ritto. È di quelli, nei quali vengono i sermoni o le aringhe. Tolto uno dei fondi, serve per mettervi dentro le pelli e follarle coi piedi nudi

Bacchette, che si adoprano per ispurgare le pelli dalla farina.

Spugne. Servono per passare la liscia sopra le pelli e per dar loro l'olio o il burro.

Vaso. È il nome di una padellina di ferro, nella quale si fa tostare la galla d'Aleppo.

Catino grande, che serve a dar la tinta di martora alle pelliccie.

Cardino. È quello dei cappellai, che si usa per isciogliere il pelo alle pelliccie.

Forbici, Pettine ecc.

DIALOGO QUARTO

[DORATORE]

Sul finire d'aprile Carlo e Francesco, giovani onesti e di buoni studj, si trovarono nuovamente insieme presso il vecchio Girolamo, e venuti a parlare dei dialoghi che già avevan avuto con alcuni popolani intorno a' loro mestieri, nacque nell'animo dei tre amici il più vivo desiderio di proseguire in tale esercizio, dandosi di proposito a interrogare ordinatamente coloro che attendono alle arti, affine di raccogliere la maggior quantità di voci e di modi della lingua parlata in Firenze. Carlo stava per recarsi alla sua villa di Sesto, dove si tratterrebbe insino a mezz'agosto; e quindi cordialmente propose agli amici che volessero passar con lui in quel luogo delizioso i giorni festivi della buona stagione, nei quali egli si darebbe la cura di far venire da Firenze a bella posta gli artigiani desiderati per

continuare in mezzo alla serenità dei campi l'opera incominciata. L'invito, com'è naturale, fu subito accettato; e tutti e tre d'accordo stabilirono di cominciare con l'arte del doratore, e di cominciare il dì dell'Ascensione, quel medesimo giorno, nel quale il nostro popolo corre in fretta di buon mattino alle CASCINE, *sparpagliandosi prima su quelle vaste praterie per* LEVARE, *come e' dicono,* IL GRILLO DAL BUCO, *e raccogliendosi poi in piccole brigate sotto l'ombra dei boschetti. a far tempone pel resto della giornata; gran parte della quale si consuma nel mangiare a riprese i quarti dell'agnello e nell'affogare dentro i bicchieri del vermutte e del vin bianco la mattana, che ogni tanto ricorda loro i* MESI DE' CIPOLLONI.

Di fatti la mattina dell'Ascensione tornavano assai per tempo dalla chiesa di Sesto i tre amici, quando trovarono Cammillo Sezzatini, che dalla villa era venuto ad incontrarli, dopo aver fatta la sua colazione appena arrivato da Firenze. Si affrettarono per le viottole verso il cancellino che mette alla CIPRESSAIA, *e di là salirono al boschetto de' lauri, dove si adagiarono su quelle sedie alla rustica, che stanno in giro alla piazzuola denominata il* RIPOSO.

Il doratore aveva detto per via che, a voler trattare compiutamente dell'arte sua, non v'era tempo da perdere; e Francesco, rammentando questa dichiarazione ai compagni, invitò Carlo a dar principio senza altro indugio al dialogo.

Carlo. Quali sono le prime operazioni che fate per dorare il legno a guazzo?

Cammillo. Sono queste: *il raschiare per la peluria*, che alcuni dicono *peluia*, l'*ammannire* e l'*imbolare*. Questi lavori li facciamo eseguire ai ragazzi di bottega. Ai principianti, i quali non fanno che raschiare il legno, siamo soliti dire: *badate bene di rispettare e' contorni*, e specialmente quando si tratta di lavori fini e gentili, come sarebbero le cornici, i fogliami, gli ornati.

Francesco. So che *peluia* è quel primo pelolino che mettono gli uccelli e alcuni animali, o quello che rimane sulla carne degli uccelli pelati. So che *peluia* è la seconda buccia che veste la castagna. Non sapevo però che cotesti nomi si applicassero al legno che ha fibre, e non peluzzi.

Cammillo. Per *peluria* del legno intendiamo quel rozzo che vi ha lasciato sopra l'intagliatore, e dobbiamo raschiarlo bene, servendoci della pelle risecca del pesce *squadro*.

Altri ragazzi, che abbiano già bene imparato questo primo lavoro, li mettiamo a *dar di colla* ai pezzi raschiati, a stuccarne i buchi e a stendervi sopra con un pennello di setola il gesso, tirandoli fino al punto della *raschiatura per imbolare*. Questa seconda operazione prende il nome di *ammannitura*.

Francesco. Il vostro ammannire sarebbe dunque un apparecchiare il letto della doratura. Una sera sorpreso dal temporale chiesi ospitalità e ristoro ad una famiglia di contadini. La massaia, che si ac-

corse della fame che mi rodeva, fu pronta a dire: la non tema, con questo bel fuoco in un *fiat* le ammannisco la cena.

Per l'ammannitura del dorare, di che gesso vi servite voi, e qual colla adoperate per fonderlo?

CAMMILLO. Dalle vicinanze di Camporbiano, tra S. Gemignano e Volterra, viene la pietra che serve a fare il *gesso da doratori.* I *gessai* la mandano a macinare al molino, e la mettono in forno dentro padelle di lamiera o di rame per tre volte consecutive. Avute le tre cotte, la riducono in polvere e la fanno passare più volte per lo staccio. La mettono poi a fondere per *levarle la presa,* e ne formano *panelle.* Quando queste siano perfettamente asciutte, tornano a macinarle a mano e ripassano quella polvere a staccio di velo fittissimo. Questo gesso così purgato vien bianco come neve, e morbido come seta. È soffice e leggero come cipria; e dobbiamo guardarci bene dal premerlo o assodarlo prima di farne uso, acciocchè possa fondersi da sè nella colla.

La *colla* è la chiave del nostro mestiero. Quando sia di buona qualità e ben conservata, possiamo dire di lavorare sul velluto. Ma se ha un difetto, anche minimo, basta perchè si faccia un buco nell'acqua.

FRANCESCO. Da quali sostanze la ottenete voi?

CAMMILLO. Si estrae dalla *stampatura* dello stacciaio, dalle *pietrelle*, dalle *teste conciate di vitellina di latte,* dalla *cartapecora* e dal *carniccio in falde* e sceltissimo.

Francesco. Quanta roba, o Cammillo, mi avete messo in tavola tutto ad un tratto! È un farmi affogare o prendere un'indigestione. Che è la stampatura? Che sono le pietrelle? Come possono conciarsi le teste? E che cosa intendete voi per carniccio in falde?

Cammillo. La stampatura è composta di quelle *rotelline*, che lo stacciaio leva nel fare con lo stampìno gli *occhiolini* alla cotenna conciata, della quale si serve per coprire i vagli. A Firenze, dove nulla si butta via e nulla si regala, i doratori comprano dagli stacciaj questa stampatura a minor prezzo di quello, che i *conciaiòli* sogliono vendere la *cotenna conciata.*

Francesco. Mi pare di ricordarmi, o Carlo, che *stampìno* non sia registrato nei vocabolarii, benchè degli stampini ve ne siano a carra, come direbbe il tuo Brogio, e tra gli altri molti, quelli dell'imbianchino che servono a *stampinare* le stanze *alla raffaella,* ma non *a buon fresco.*

Cammillo. Le pietrelle sono le buccie degli zampetti d'agnello conciate in Siena. Qui gli zampetti non si sbucciano, ma si vendono pelati, benchè si dica che noi fiorentini *scortichiamo la pulce per conciarne la pelle.*

Delle teste di vitellina si concia soltanto la spoglia, come può ben credere; mentre il carniccio in falde è quello a pezzi più grandi e schietti, i quali somigliano, fuor che nel colore, ai più larghi fiocchi della neve.

Carlo. E come la fate voi cotesta colla?

Cammillo. Mettiamo a bollire, in un pentolo con acqua pura, una o più qualità di questi pellami conciati; e quando ci pare che l'estratto sia tirato a giusta forza, lo facciamo passare per un panno più o meno fitto secondo il bisogno, colandolo in una catinella invetriata, nella quale si rappiglia o prima o poi a regola di stagione. In quello stesso vaso lo conserviamo.

Voglio avvertire però che dovendone preparar molta, della colla, la facciamo in più *cotti,* dei quali non tutti possono riuscire ugualmente gagliardi. In questo caso se ne fa poi tutto un mescolo dentro un pentolone di terra, e meglio di rame, affine di poter mettere la colla sul fuoco per digrassarla e toglierle quella *stumietta* che suol buttar fuori. Digrassata che sia, si cola calda calda, e vi si versa dentro una dose di aceto che giova a mantenerla.

Carlo. Avviene mai che la colla si corrompa serbandola? E in tal caso dà essa indizio della sofferta alterazione?

Cammillo. Pur troppo va a male la colla serbandola. Da un momento all'altro ce ne accorgiamo per certi segni che vi si scorgono sopra: ma il più delle volte questi segni mancano.

Ce ne accorgiamo quando butta fuori un certo umidino, che ci fa dire: *e' suda,* o fa certi bucolini che ci fanno esclamare: *e' bucherella.*

Quando mancano tali segni, non arriviamo a conoscere il male, neppure dopo aver dato al legno

la prima mano di gesso. Bensì nel dargli le altre mani, vedendo che il gesso non si distende bene, comprendiamo allora che l'ammannitura è debole, e diciamo: *e' suga*, come suol fare la carta sugante toccata dall'acqua. Se vengono a palesarsi, nella superficie, delle rigoline lunghe e scure, vuol dire che l'ammannitura *ruga:* e se vi scopriamo sopra, più qua e più là, alcune fiammoline, allora è segno che *invacchisce.*

Francesco. Fermo lì. Non vi lascio dire una parola di più, se non mi spiegate tondo e netto che cosa sieno e il *rugare* e l'*invacchire;* del quale ultimo termine fanno uso frequente anche le nostre *bacaie.*

Cammillo. *Rugare* si dice di quelle righe che si vedono sull'ammannitura, benchè non siano proprio nè grinze nè rughe, ma piuttosto come segni di lapis.

Francesco. Non mi pare, o Carlo, che la lingua scritta abbia il verbo rugare, mentre ha di certo corrugare; il quale non dovrebbe essere che una derivazione del primo. Che ne pensi con la tua coscenza dalle maniche larghe?

Carlo. Credo che tu abbia ragione; e scommetterei che il verbo rugare debba avere più rughe nella lingua parlata, che non ne aveà sul volto Noè all'età di ottocentonovantanove anni.

Cammillo. Si dice *invacchire,* allorchè l'ammannitura, o i bachi da seta prendono l'apparenza di quelle vacche, che vengono sulle carni alle donne

per il *caldanino* che tengono sotto; il quale noi chiamiamo *veggio* e altri *scaldino*. Il continuo fuoco fa incuocere le vene delle loro coscie. Non so se mi sarò spiegato bene.

FRANCESCO. A maraviglia, e massime se l'invacchire così del gesso, come dei bachi, abbia del livido o del giallume.

CAMMILLO. Qualche volta vediamo nascere sul gesso certe sfumature, che noi chiamiamo *rappresaglie*. Se ci accorgiamo che alcuno dei ragazzi *lavori a diaccio*, non tardiamo a dirgli: non gli *dar di sego*, scalda quel gesso: non vedi che vien tutto un *rasseghio?* O che la tu' testa non ti detta nulla?

FRANCESCO. È naturale, Carlo, che questa gente abbia trovata la parola rasseghio, derivandola dal verbo rassegare. Ma, caro Cammillo, la voce rappresaglia, che credo essere soltanto del vostro mestiero, non so che voglia indicare, se non me lo dite.

CAMMILLO. Questo nome è assai comune. O che non conosce, per esempio, la *rappresaglia* o *rappigliatura* del latte che somiglia a capello con la nostra? È quella panna a *grinzoline* che nasce sul latte buono e fresco, e fa venire l'acquolina in bocca ai ghiotti e ai bambini, quando la vedono.

FRANCESCO. Carluccio mio, costoro sono come le donne: *hanno un punto più del diavolo.* Incoccerei sul serio co' vocabolaristi, i quali non registrano altro che la rappresaglia dei ladroni, dei prepotenti e di chi si fa ragione, con l'accetta, di propria au-

torità; e lasciano da parte tutte le rappresaglie oneste, che probabilmente furono le prime a prender posto nei ragionamenti del popolo.

Carlo. Pensa che fin qui, in fatto di lingua, non abbiamo avuta altra autorità fuor chè quella dei libri citati dalla Crusca: e ciò doveva necessariamente condurci a questi ferri. Un numero così scarso di opere non poteva bastare a contenere tutto il patrimonio della favella. Ti par mai che pochi scrittori potessero aver modo di usare tutte le voci e le maniere di dire, che sono adoperate nella sola città di Firenze, non che in tutta la Toscana? Che se l'Accademia, fino dalla sua istituzione, si fosse attribuita la facoltà di cavare i suoi materiali anche dalla gran miniera del parlare comune, là dove appunto avevano cavato gli autori del beato trecento; certo a quest'ora avremmo noi un vocabolario così ricco e purgato da non invidiar quelli delle altre più còlte nazioni. Tu sai bene quanto il popolo nostro sia geloso custode di quella bella eredità che ebbe dai suoi maggiori, e come la mantenga quasi incontaminata da oltre cinque secoli. Lodo pertanto l'ottimo provvedimento, che l'Accademia stessa ha preso adesso nelle sue nuove costituzioni, dichiarando che assume l'ufficio di una attenta e continua osservazione sul processo della lingua toscana, così *nel popolo come negli scrittori*. Se vorrà compiere il nobile assunto, ne avrà merito presso gli uomini di senno, i quali dovrebbero tutti, e più che altro quelli della nostra provincia, aiutarla almeno

con le denunzie, nell'opera per sè stessa difficile e laboriosa.

Ma torniamo al nostro argomento; e Cammillo ci dica come si prepara il gesso per fare l'ammannitura.

Cammillo. Ordiniamo ai ragazzi di buttarlo nella colla strutta, in guisa che vada giù da sè, senza agitarlo e lasciandolo fondere, appunto perchè non sughi. Rammentiamo ad essi, che nello struggere la colla, non la facciano bollire, affinchè non perda la forza, e il gesso non abbia da manifestare que' bucolini come bucature di spillo, dei quali si è parlato di sopra.

Francesco. A chi prepara e a chi distende il gesso date voi altri avvertimenti?

Cammillo. Al ragazzo che lo prepara raccomandiamo ancora di farlo, secondo il bisogno, o densettino, o liquidino. Se poi ci pare troppo sciolto, lo diciamo *lungo*, e vi facciamo aggiungere altro gesso; se è troppo sodo si suol dire a chi lo ha preparato: questa è una *micca*, allungalo con un tagliolino di colla quanto una noce, o con un *tarantellino* come una nocciuola, o con un granellino come una veccia.

Al ragazzo che deve *darlo* raccomandiamo di lavorarlo bene, cioè distenderlo. Alcune volte gli ordiniamo di stirarlo molto, altre di lasciarlo *bofficino*.

Se il ragazzo è inconsiderato, e se abborraccia il lavoro, lo chiamiamo *ciccione*, che è come dire *carnaccia*.

FRANCESCO. Mi è rimasta nella gola quella parola *micca*.

CAMMILLO. Non ha mai sentito chiamar così quella minestra, che è venuta in tavola troppo soda?

FRANCESCO. Non mi pare. Mi ricordo peraltro che in qualche luogo ho udito dire di un uomo di faccia tosta: che brutta micca! Brutto *micco*, lo dicono anche in Firenze, ma forse non è di quella razza.

CARLO. Eccoci, se non isbaglio, all'operazione dell'*imbolare*.

CAMMILLO. Ci serviamo di bardotti, o di ragazzi assai esperti, per fare l'*imbolatura*, che è quanto dire, per dare col pennello la tempera ai pezzi già ammanniti. Questa tempera la danno i *bardotti*, ma non la fanno.

FRANCESCO. Che intendete voi propriamente per bardotto?

CAMMILLO. Intendiamo quel giovinetto dai quattordici ai diciott'anni, che già *compiccia* qualche cosa nel lavorare a buono.

FRANCESCO. Che vuol dir veramente compicciare?

CAMMILLO. In questo caso è come dire: fa discretamente, *vien su benino*.

Tocca ad uno degli uomini più capaci il dosare a tempera, che è opera assai gelosa, per l'attenzione che richiede. Consiste nello struggere la colla in un pentolo, e poi mettervi dentro quella quantità di acqua, che sia necessaria a far che venga di giusta forza. Perchè riesca adatta al bisogno, il dora-

tore la prova più volte, tra il palmo della manritta e il dorso della mancina, per poterla moderare con altra dose d'acqua, o rinforzarla con altra colla, se non gli pare come la dovrebb' essere.

Della *tempera* se ne prepara quanta può bastare per quella *imbolatura* che vuol farsi. È difficile che una seconda *dosatura* riesca uguale alla prima. Nell'estate si tiene più forte, perchè al caldo presto *sdinerva*, e quasi d'ora in ora, e anche sugli oggetti imbolati. Nell'inverno i lavori vengono meglio, perchè se la tempera diaccia o si rappiglia, può scaldarsi.

Francesco. I vocabolarii non hanno dosatura, che è parola comunissima e ripetuta le mille volte al giorno. Che significa lo *sdinerva*?

Cammillo. È come dire perde la forza, viene debole, non ha più nerbo.

Carlo. Diteci cosa è il *bolo*.

Cammillo. È una terra attaccaticcia e colorita, che accostandola al labbro o alla lingua appiccica. Si trova tra le commettiture delle pietre in certe cave, come sarebbe quella di Monteripaldi in Valdema. Vi è il *bolo giallo* e il *rosso*: vi sarebbe anche quello che viene d'Armenia, detto *bolarmeno*, ma noi non ce ne serviamo. Qualunque sia, è però necessario che il bolo si purifichi, col passarlo nell'acqua, per nettarlo dai sassolini e dall'arena.

Francesco. Perchè in cambio di nettarlo non avete detto pulirlo?

Cammillo. Perchè vi è gran differenza tra l'uno

e l'altro. Quando sono a bottega pulisco il tavolino, le seggiole, l'oro e i cristalli, se hanno del sudicio, e a casa netto, prima di cuocerli, il riso, le lenti, i fagiuoli da tutto ciò che può esservi mescolato, e non sia buono a mangiarsi, o sgriglioli masticandolo. In quelle cose, che per nettarle si fa uso dell'acqua, com'è appunto del bolo, abbiamo un proverbio che dice: *i bruscoli vengono a galla, i sassi vanno al fondo e la terra si disfà; tira là, tira là!*

Si cola il bolo anche nello staccio di crino, e purgato che sia, si dura a macinarlo almeno per una mezza giornata, tanto che doventi come burro. Si macina sopra una pietra serena con un rullo della stessa pietra, e per raccattarlo ci serviamo del *mestichino*, che è un ferro a paletta con manico di legno in asta. A far che il bolo venga macinato fine fine, usiamo dire per ischerzo o per inganno a chi vi suda sopra: *bada bene di non ismettere fino a tanto che il bolo non sappia d'aglio.* Per assicurarci poi della perfetta macinatura e della morvidezza del medesimo ce lo mettiamo a prova sulla lingua e tra i denti.

Francesco. E come lo date codesto bolo?

Cammillo. Quello giallo si dà andante a tutto il pezzo da dorare. La parte che non si brunisce e che si dice *a oro matto, opaco* o *velato,* si ricuopre dello stesso bolo giallo; e sull'altra da brunirsi si passa anche il bolo scuro.

Francesco. Dunque abbiamo una terza qualità di questa terra, che voi non avevate fin qui rammentata.

Cammillo. Oibò; é lo stesso bolo giallo impastato col lapis. E avverta bene che, se invece del lapis si facesse uso di matita, tutto l'oro si spelerebbe, che è quanto dire non si attaccherebbe alla imbolatura.

Francesco. O del bolo rosso che ne fate?

Cammillo. Ce ne serviamo per l'*argentatura* dopo averlo impastato, come l'altro, col lapis.

Questi boli si sciolgono solamente con la tempera a regola d'arte.

Carlo. Mi parrebbe dovesse ora parlarsi della maniera di buttar l' oro sugli oggetti imbolati. Se non che vorremmo prima sapere di quali arnesi vi servite, e come sono fatti.

Cammillo. Eccone la descrizione:

Un *guancialino* formato dappiè di un'asse piana, in giro alla quale s'imbulletta un pezzo di corame leggero e gentile, che sia stato conciato in allume e ben rasato. Vi si chiude dentro, tra l'asse e il cuojo, stoppa morbida e senza lische con un po' di crino lì sotto la copertura. Di esso guancialino ci serviamo per distendervi sopra il pezzo dell'oro da buttarsi, o intiero o tagliato, sopra l' imbolatura.

Francesco. Avete descritto bene il vostro guancialino, che il Cennini più di quattro secoli fa disse *cuscinello*, rappresentandolo con queste parole: « Ti « apparecchia un cuseinello grande come un mat- « tone, o ver pietra cotta, cioè un'asse ben piana, « confittovi su un cuojo gentile, ben bianco, non « unto, ma di quei che si fa i sovatti. Chiovalo

« ben distesamente e riempi tra 'l legno e 'l cuojo « d'un poco di cimatura. Poi in su questo tale cu-« scinello mettivi su un pezzo d'oro ben disteso, e « con una *mella* ben piana taglia il detto oro a « pezzuoli, come per bisogno ti fa ».

CAMMILLO. Disse benissimo codesto Cennini, che il guancialino ha la forma di un mattone, prima però di essere riempito di cimatura, o di stoppa e crino.

Pennelli di vaio in penna di varie grandezze e figure, secondo la qualità dei lavori, cioè più grossi o più piccoli, con punta o senza, di solo pelo di vaio o di punte della sua coda.

Coltello da tagliare il pezzo dell'oro sul guancialino; e bisogna che sia ben elastico, e anche *arrotato a taglio d'oro.*

FRANCESCO. Il Cennini chiamava questò coltello con parola veneziana *mella* o stecca: e anche così si chiamava la sciabola, della quale andava armato Arlecchino!

CAMMILLO. *Pennellessa* di pelo di martora, che è un pennello fatto a mo'di paletta, posto sopra la cima di due pezzi di cartone o incastrato nella latta. A far che l'oro vi si attacchi, si strofina prima il pelo ai nostri capelli.

Stoppini di cotone, che facciamo noi stessi, e li mettiamo in cima alle asticciuole, che servono a infilzarvi le penne dei pennelli di vaio.

Stoppino grosso a mano, del quale facciamo uso per buttar su un pezzo intero d'oro. Per fare che

vi si attacchi l'oro lo accostiamo a quell'umidino, che hanno sempre le nostre labbra.

Catinella invetriata con entro acqua chiara per bagnare con pennello l'imbolatura, là dove si ha da metter l'oro.

Carlo. L'oro per dorare è tutto eguale?

Cammillo. No certamente: deve essere di ruspone, e non d'unghero o d'altra qualità. Se la foglia è tirata troppo sottile, non dura. Chi vuol fare una doratura stabile, ordini oro più massiccio e di ruspone, e butti di quello.

Carlo. Descriveteci questa operazione.

Cammillo. Preparati così gli arnesi, e messo sul guancialino un pezzo d'oro ben disteso, si tuffa il pennello di coda di vaio nell'acqua e se ne bagna in modo eguale il luogo, che ha da ricevere l'oro. Levato il pezzo sullo stoppino si appoggia con garbo al bolo bagnato, cercando che l'acqua passi di dietro all'oro, perchè se vi colasse su, bruttamente lo macchierebbe.

Intanto si soffia col fiato leggeri leggeri sul pezzo buttato, per aiutarlo a stendersi bene. E di questo benedetto fiato ne cacciamo fuori nel dorare anche più di quello, che comporterebbe la nostra salute. Si assicuri che questa è una fatica di petto, che qualche volta mi fa *ringrullire.*

Francesco. Che avete voluto significare con questo vostro ringrullire, che al solito non ho trovato mai ne' vocabolari, benchè venga spesso in ballo nei discorsi del popolo?

Cammillo. Ho voluto dire, che mi fa *uscir di tono, mancar la lena, perdere il brio,* più di quello che non si crederebbe. Il sostenere, come fanno alcuni dell'arte mia, che questa perdita di fiato non fa male alla salute, egli è un voler serrar gli occhi per dire che gli è buio.

Nel buttare il secondo pezzo dell'oro andiamo rasente al primo, cercando che non soprapponga, nè resti staccato dall'altro.

Francesco. E che male ci sarebbe se soprapponesse, o restasse staccato?

Cammillo. Nel primo caso non ci sarebbe gran male, se l'oro *facesse banderòle,* cioè restasse svolazzante, o se dovesse esser brunito, perchè gli svolazzi si levano facilmente e la brunitura pareggia anche qualche costola. Ma se dovesse velarsi, farebbero brutta vista quelle soprammettiture. È sempre bene che la doratura venga tutta linda e pulita come uno specchio.

Nel secondo caso, cioè che l'un pezzo resti staccato dall'altro, è facile comprendere che vi si dovrebbero fare dei *rimendi*, e allora verrebbe un lavoro da ciechi, o da *cervelloni* nell'arte.

Francesco. Che vuol dire cervellone?

Cammillo. Vuol dire un uomo di pasta grossa. Non sa che i minchioni hanno moltissimi nomi secondo la qualità della minchionaggine? V'è il *broccolo*, il *capocchione*, il *merlo grullo*, il *bocco*, il *menchero,* il *brogio,* il *sommommolo,* e altri parecchi che non mi vengono adesso sulla lingua.

FRANCESCO. Sapevo soltanto che il bocco è la noce più grossa e più salda, che serve ai ragazzi per colpire le altre quando giuocano a *nocino:* e sapevo pure che i sommommoli sono squisite frittelle con lo zucchero.

CAMMILLO. Perdoni, ma le frittelle propriamente non sono che di borrana e di mele impastate, e i sommommoli si fanno di riso cotto, che a pezzetti si butta nella padella.

FRANCESCO. Dunque nemmeno le *bonciarelle*, che tanto mi gustano, non potranno chiamarsi frittelle?

CAMMILLO. Non crederei; perchè sono cucchiaiate di pasta della farina dolce, cotte nella padella, la quale fu strofinata prima con una mezza mela unta d'olio.

FRANCESCO. Bravo, Cammillo, vi sono obbligato di questa digressione che può essere utile per dare a'miei amici una spiegazione dei due versi della Tancia, che dicono:

> Il male è poi ch'ella non è carota;
> Beccati su, Ciapin, questo *sommommo.*

La buon'anima del Salvini, annotando questo sommommo, lo credè colpo sotto al mento, forse quel desso che ora si direbbe *golino* o sorgozzone. Il Fanfani nel suo vocabolario lo disse pugno, sgrugnone o simile, come nel senso scherzevole suol dirsi saluto, sorba.

Non vi pare, amici, naturale che il Buonarroti abbia voluto dire metaforicamente e con ironia:

beccati su questo *zuccherino*, questo *boccone*, questa *pillola?*

Me lo farebbe credere il considerare che il dispiacere, provato da Ciapino nell'udire che aveva un rivale in amore, è chiamato con altre metafore, poco avanti e poco dopo il verso in questione, *erba amara*, *bastonata*, *mala ciarpa*.

Ma torniamo a bomba; e Cammillo riprenda il filo del suo discorso.

CAMMILLO. Nel buttar l'oro si usa la massima diligenza, e se non stende bene, o se il lavorante dichiara che vien tutto un *crespello*, il maestro interroga chi ha fatto la tempera e il ragazzo che ha imbolato, per conoscere la cagione del male e porvi rimedio, se fosse possibile.

Se nel bagnare l'imbolatura aveva questa dato segno di venir via, doveva credersi che la tempera fosse debole, o che il bolo fosse *impazzato*. Nel primo caso il lavorante avrebbe dovuto dire al maestro: questo bolo *rilava;* nel secondo sarebbe stato in obbligo il bardotto di avvisarlo che *sugava*.

FRANCESCO. Che è il bolo impazzato, e che l'imbolatura che rilava?

CAMMILLO. Diciamo *bolo impazzato* quello che si sèpara dalla tempera, come fa l'uova dal brodo e il latte dai torli sbattuti, nel cordiale e nella crema.

Col *rilavare del bolo* s'intende che questo va via nel bagnarlo.

Accade inoltre che l'acqua grondi giù dal pezzo imbolato portando seco la imbolatura, e allora si dice che questa la *riga*.

Se l'acqua, fermandosi in qualche parte, facesse rigonfiare l'ammannitura, si dice che questa *formenta* o *lievita.* In tal caso, essendo profondo il rigonfiamento, conviene rilevare tutta l'imbolatura per farla di nuovo.

Francesco. Non mi sono fatto un'idea chiara del *rigare*, del *formentare* e del *lievitare.*

Cammillo. Si chiamano righe quei segni, che ha lasciati l'acqua sul bolo nel bagnarlo.

Basta che le rammenti lo screpolare della pasta per il lievito, perchè comprenda ciò che segue all'ammannitura, quando formenta o lievita.

Finito che abbiamo di buttar l'oro, si mette mano al *brunire.* Tale operazione la facciamo co'*brunitoi,* i quali sono di pietra dura come l'*agata,* il *calcedonio,* la *pietra focaia* e simili. Quanto più e'sono di grana fine, e tanto meglio ci servono. Fra i brunitoi ve n'è uno che ha un nome particolare, cioè *pinocchino,* perchè ha la forma d'un pinocchio e serve ai lavori più fini. Quelle pietre debbono essere lisce, salde, pulite e senza vene. S'incastrano in manico di legno rotondo con ghiera d'ottone o di ferro, e si fermano con mistura da marmisti.

Francesco. Di che si compone questa mistura?

Cammillo. Di pece greca, di trementina e d'un poco d'acqua di ragia, strutte insieme al fuoco. Appena diacciata quella composizione si assoda, e quando deve adoperarsi si riscalda al lume e si sgocciola nella ghiera, dove si cristallizza e dura una eternità.

Francesco. Quali sono le diligenze da usarsi nel brunir l'oro?

Cammillo. La prima è di pulir bene tanto il brunitoio, quanto l'oro. Benchè l'imbolatura si tenga coperta con fogli di carta, e la doratura con veli o pannilini, pure accade che nella prima entrino le mosche e vi lascino le loro cacature, e si fermino sopra l'una e l'altra i granellini della polvere che vi penetra sempre, più o meno, a dispetto nostro. Per questi imbratti nel brunire vengono sull'oro certe sfregature, che noi chiamiamo *e' neri.* A cancellare un nero il maestro suol dire al lavorante: *dàgli di gota e prendilo per benino.*

Francesco. Vorrei sapere che sia il dar di gota.

Cammillo. È lo sfregare il brunitoio alla propria gota, affine che prenda un tantino d'untuosità dalla carne e scorra meglio. Si fa anche col passare sull'oro un poco di cotone fregato prima alla testa, lì lì vicino ai capelli.

Per regola generale l'oro è nemico dichiarato dell'unto, fuorchè di quello assai debole della nostra pelle. Quando lavoriamo di sera, raccomandiamo ai ragazzi di stare attenti, che non coli del sego sull'ammannitura o sul bolo, e diciamo ad essi: badateci bene, ragazzi, perchè tra l'oro e l'unto ci è l'accordo ch' è tra il paradiso e l'inferno.

Se lavorando troviamo nell'oro delle spelature, è segno o che non fu bagnata bene l'imbolatura, o che vi rimane sopra qualche unterello, cagionato dall'averla noi troppo brancicata o da qualche goc-

ciola di sego, che vi sia caduta involontariamente. Per questo non abbiamo altro rimedio che di lavare il pezzo con la tempera per tornare ad imbolarlo.

Francesco. Avvengono altri inconvenienti nel brunire?

Cammillo. S' incontrano quelli che dipendono dalla stagione troppo umida o troppo secca, e dal luogo più o meno adattato, nel quale fu tenuto il pezzo da brunirsi. Talora troviamo l' oro che *scorteccia*, e anche più spesso nascono sul bolo delle *radature*.

Francesco. Che è lo scortecciare dell'oro?

Cammillo. Diciamo che l'oro *scorteccia*, quando vien via a pezzettini. Avrà veduto le cortecce di certi alberi, che per l'alidore si aprono in ogni parte a mo'di una rete, e que'pezzi a un certo punto si alzano, prima da un lato e poi dall'altro, e si accartocciano, finchè non stanno più attaccati che per un filettino, e da ultimo si staccano e se ne vanno, tanto che non ne resta *ciracchio*. Ebbène, così segue dell'oro per essere troppo alido, o per avere sotto di sè un'imbolatura debole.

Francesco. Il vostro ciracchio mi giunge nuovo.

Cammillo. È come se avessi detto: di quella corteccia non ne rimane *biracchio* o *straccio*. Non ha udito mai le mamme che gridano dietro ai figli sciatti e laceri: guarda, tra poco di codesto vestito non rimarrà biracchio o ciracchio?

Francesco. E delle radature che avete a dirmi?

Cammillo. Siccome nel brunire bisogna fare una certa forza per tirar fuori il lustro, così av-

viene che sul bolo nascano delle radature, le quali annunziamo col dire: *l' imbolatura ha buone nuove, la ride*. Questo ridere ci avverte che la colla o la tempera erano troppo deboli.

Finita la brunitura con una pietra a taglio, detta *da taccheggiare*, si vanno ritrovando quei contorni d'ornato, che sono nel pezzo brunito. Tale lavoro consiste nell' incidere le costole delle foglie e nel fare altre taccherelle più qua e più là a fantasia.

CARLO. Ora ci direte qualche cosa sulla *velatura*.

CAMMILLO. Prima di darla si fa una tempera più leggera di quella già descritta; e con essa si *rafferma* l' oro da velarsi. Prende il nome di *raffermatura;* e si distende sull'oro opaco e vi si lascia asciugare. Si spolvera poi con un pennello di setola morbida tutto il pezzo doràto, il che si dice *dargli una digrossata*. In questo modo vengono a scoprirsi tutti quei punti, nei quali l'oro non si è attaccato bene; e allora il maestro ordina ai lavoranti di *rimendarlo*.

FRANCESCO. Non capisco cotesto rimendare, quando con l'oro non può usarsi nè l'ago, nè il refe.

CAMMILLO. Diciamo *rimendare* il mettere l' oro dove non fu messo, o dove è andato via. Il maestro anzi ci raccomanda molto di far con amore questi rimendi, affinchè non si abbiano poi da veder toppe sull'oro.

Data una seconda raffermatura, si lascia asciugare bene anche questa, e si torna a spolverare il pezzo, acciocchè non vi resti sopra peluria d' oro.

La composizione per la velatura deve essere preparata innanzi.

Francesco. Quali sono le qualità meno buone della velatura?

Cammillo. Può essere stracca o stantìa se è fatta da parecchi giorni, languida se non riflette abbastanza, accesa se è troppo colorita, e *scacata* o sia sbiadita se ha poco colore: e quando lo abbia brutto, si dice che *ha il mattone* o *il sudicio.*

Francesco. Ora ho capito perchè i Fiorentini son chiamati scacati. Sono essi che abburattano la lingua, e i tristarelli non hanno voluto tirar fuori la voce, che ricorda il loro colore sbiadito. Non hanno voluto darsi la scure sui piedi!

Carlo. E quali diligenze usate voi nel velare?

Cammillo. Distendiamo la velatura con pennellini di vaio sull'oro matto andantemente; ma se troviamo *dei fondi*, o delle *grossezze*, cerchiamo di ingannar l'occhio di chi guarda, *lumeggiando* assai la parte sporgente e più in vista, e lasciando senza o con poco colore quella nell'ombra. Quest'operazione si dice *velare per le grossezze.*

Francesco. Ecco perchè le cornici più belle, che a vederle di faccia paiono coperte d'oro da pertutto, se si prendono in mano per esaminarle a parte a parte, si conosce che in molti punti dell'oro non ne hanno neppure il segno.

Cammillo. Con l'oro facciamo sempre a miccino e con ragione. É inutile metterlo dove non si vede, o dove può supplire per giuoco di luce l'oro vi-

cino. Sarebbe per noi maggior lavoro, e di più spesa pel compratore; nè credo che vi guadagnerebbe l'arte, la quale sa trovare l'effetto nei riflessi e nei contrasti.

CARLO. Nel velare accadono mai inconvenienti, come nelle altre operazioni già descritte?

CAMMILLO. Accadono senza dubbio. Talora dobbiamo dire della velatura che la *schifa*, o la *diafana*, e qualche volta che la *reta*.

FRANCESCO. Ho bisogno che dichiariate il senso di queste espressioni.

CAMMILLO. Diciamo che la *schifa* la velatura, allorchè sfugge sull'oro. Questa maniera di esprimerci indica proprio ciò che fa l'acqua versata sopra un cristallo in piano, dove la non si distende, ma si raccoglie in gocciole più o meno grosse, or qua or là, e senza bagnare la superficie del vetro.

Diafana, quando lascia trasparire l'oro che ha sotto di sè, almeno a luogo a luogo; il che proviene o dall'essere troppo debole di gomma, o dalle molte *scotonature* date all'oro per liberarlo dalla peluria e dalla polvere.

FRANCESCO. Avete ragione; possiamo dire che *il morto è sulla bara*. Schiaritemi ugualmente intorno alla velatura che reta, e vi chiamerò il mio dragomanno, l'Apollo dei doratori.

CAMMILLO. Usiamo dire che la *reta*, se fa delle *radaturine* fini fini, che siano *incrociate* o *ragnate* a mo' della tela di ragno. E ciò viene dall'esser rimasta la velatura troppo soda, o, come dicono me-

glio lorsignori, troppo densa, cosicchè nell'asciugarsi *ragna*.

Carlo. Non dovete mai, come vi ho dichiarato prima di cominciare questi dialoghi, figurarvi che noi si parli meglio di voialtri.

Voi da padre in figlio, da maestro a scolare, e senza interruzione, il bel parlare l'avete redato dai popolani del trecento, i quali insegnarono ai nostri più ingenui e gentili scrittori. A noi invece il bastardo parlare è venuto giù interrottamente da padri di origini diverse, e a più guastarlo hanno contribuito e le favelle e le usanze forestiere, come anche gli studj meschini e gli esempi bugiardi.

Basta così. Ora ci direte come si faccia a *granir* l'oro opaco.

Cammillo. Si prende un *granitoio*, si mette con la punta sull'oro e gli si dà in capo col *battitoio*.

Vengono a stamparsi nell'oro velato tanti bucolini accanto l'uno all'altro da formarne un campo, se così si vuole.

Francesco. Come sono fatti il *granitoio* e il *battitoio?*

Cammillo. Il primo ha la figura di un lapis sottile con punta tonda dall'una estremità, e con capocchia dall'altra. È d'acciaio, d'avorio o d'osso. Il battitoio è un pezzo di legno qualunque della lunghezza di mezzo braccio, che si chiama anche *stecca*.

Qui finisce ciò che potevo dirle intorno al dorare a guazzo. Verrebbe adesso la *doratura a mordente,* che è diversa dalla prima.

Carlo. Quali sono gli oggetti che possono dorarsi in questa maniera?

Cammillo. Quelli di legno e di ferro, di marmo, di terra cotta, di gesso e di cartapesta. Comincerò dal dorare a mordente sul legno.

L'ammannitura si fa come nel dorare a guazzo, e anzi non ha bisogno di tante attenzioni. L'imbolatura deve farsi di bolo giallo, e va brunita con la pietra da brunire l'óro. Vi si passa poi sopra la vernice coppale; e asciutta che sia, si osserva se vi sono rimasti dei *prosciugati*, nel qual caso se ne dà una seconda mano. Diamo il nome di prosciugati a quelle parti dell'imbolatura, che abbiano *poppata la vernice.*

Carlo. Di quali sostanze si compone il mordente?

Cammillo. Di terra gialla di Roma, d'olio di lino cotto e di cera gialla acconcia. Si mescola il tutto insieme, e si fa bollire tanto che le varie *sostanze s'imparentino* bene tra loro. Si scioglie poi questo mescolo con altro olio cotto, affine di poterlo distendere sul bolo.

Carlo. Con quale arnese e come date voi questo mordente?

Cammillo. Ci serviamo d'un pennello qualunque, e lo diamo bene stirato, acciocchè non ricòli. Si aspetta che sia al suo punto per buttarvi sopra l'oro. Se il mordente fosse passato, cioè troppo asciutto, perderebbe l'ambiente necessario a fare che l'oro si attacchi.

Carlo. E nel buttar l'oro quali diligenze dovete usare?

Cammillo. Si butta con uno stoppino di cotone: e basta. È però necessário, dopo fatta la doratura, di spolverarla bene con pennello di pelo di martora, che chiamiamo *sfumino*. Si devono anche levar via quelle grinze che si trovassero nell' oro. E qui finisce la descrizione.

Tanto il ferro quanto il marmo si dorano nella stessa maniera; ma a questi si danno prima due mani di minio a olio cotto.

Francesco. Ho in casa mia qualche oggetto di ferro dorato, e più volte mi venne fatto osservare che vi si trovano alcune parti che non sono vestite minimamente d'oro. Sarà per la ragione, che avete accennata parlando della velatura. Ma là avete detto che la parte veduta di faccia si dice lumeggiata, perchè è ben coperta d'oro. Non ci avete però detto ugualmente qual nome prenda l'altra, che resta nell' ombra e senza alcuna doratura.

Cammillo. È vero. Della prima diciamo che *lumeggia* e della seconda che *scarseggia*. L'arte nostra fa uso di tante maniere di dire, che sarebbe impossibile ricordarle tutte. Se tornassimo da capo, chi sa quante altre ne verrebbero fuori!

Carlo. E il gesso, la terracotta e la cartapesta come le dorate voi?

Cammillo. Più comunemente si dorano a guazzo, ma qualche volta, e specialmente le stufe, si tirano

a tempera del colore di bronzo, e i loro intagli si lumeggiano a polvere di questo metallo.

Carlo. Vi sono altre maniere di doratura?

Cammillo. Fin qui abbiamo parlato del dorare a oro buono; ma v'è anche la *doratura a mecca,* nella quale in cambio dell'oro ci serviamo dell'argento.

Francesco. In questo caso però non sarà mai oro quello che luce.

Cammillo. È vero; ma diamo all'argento l'apparenza dell'oro, e ciò basta perchè simile doratura *abbia occhio.*

Francesco. L'ammannitura e l'imbolatura si fanno come nel dorare a guazzo?

Cammillo. Per l'ammannire si tiene la colla più gagliarda, e per l'imbolare si usa il bolo rosso invece di quello scuro, perchè questo farebbe diventar nero l'argento. In tutto il resto si tratta l'argento come se fosse oro, e anche nel brunire.

Francesco. Trattatelo come vi piace, ma è necessario che io sappia, come fa l'argentatura a sembrare doratura.

Cammillo. Questa trasformazione vien fatta appunto dalla mecca, la quale è una vernice che passiamo sull'argento a tre o quattro mani con pennello di setola. A far però che produca l'effetto, bisogna che sia data al gran caldo o sotto la sferza del sole. Torna qui il proverbio che dice: *la ragione vuol la ragione, e il grano vuol la stagione.*

Francesco. E perchè ha bisogno di tanto calore nell'atto di stenderla?

Cammillo. Ne ha bisogno, perchè la spanni.

Francesco. Non so che sia lo *spannare*. Il senso di questo verbo m'è duro. Ho udito spesso dal mio giardiniere spanare per levare il pane alle piante, cioè quel mòzzo di terra che sta attaccato alle loro barbe quando si trapiantano. So anche che i magnani e i legnaiuoli dicono spanata la vite o il dado, quando più non tengono. Ma il vostro spannare, che ha un *n* di più, per quanto mi lambicchi il cervello, non so indovinare a mille miglia d'onde derivi e che voglia significare.

Cammillo. Non capisce? La sa pure che si dice spannare il latte, per levargli la panna. L'ha inoltre da sapere che, quando ho detto la mecca si dà sotto la sferza del sole, affinchè la spanni, è come se avessi detto, acciocchè l'argento ributti fuori il suo primo lustro, che senza quel calore ardente rimarrebbe offuscato, o a meglio farla capace, appannato dalla vernice. E appunto perchè l'argento è appannato, è necessario farlo spannare al sole. Mi sono spiegato?

Carlo. Ottimamente! bravo bravissimo Cammillo, avete portato la luce dove erano, anche per me, ben fitte le tenebre. E il nostro Francesco (eccolo là ritto ritto come una statua!) non sa risvegliarsi dallo sbalordimento che lo ha colto all'improvviso. Questo lampo gli farà, almeno per un poco, dimenticare la nebbia dei filosofi e dei filologhi tedeschi, nella quale si avvolge spesso, come farebbe al gran freddo, nel proprio mantello.

CAMMILLO. Io non m' intendo di filosofia, ma ho sentito dire che insegna a far tutte le cose bene. Se è vero, le dirò che ce ne vuole un zinzolino anche nel distendere la nostra mecca, affinchè non vada soggetta al vizio d'*invacchire*.

FRANCESCO. Ci ha detto Cammillo che cosa è la mecca, ma non come la si compone.

CAMMILLO. Questa vernice è composta di gomma lacca, sangue di drago, gommaut e trementina. Il tutto si mette in fusione per un giorno entro un fiasco, che contenga una giusta quantità di spirito di vino. Il fiasco, che deve essere temperato, si tappa bene e si fa bollire fino a tanto che restino strutte quelle sostanze.

FRANCESCO. Come si fa a temperare un fiasco?

CAMMILLO. Alla fabbrica dei vetri si fa un fiasco, che abbia la bocca più larga e il collo più lungo di quelli da vino, e poi si tempera col rimetterlo nella fornace una seconda volta. Ciò basta, perchè non iscoppi al fuoco più ardente.

CARLO. Ci dia Cammillo qualche cenno sul modo d'inargentare.

CAMMILLO. L'*argentatura* si fa presso a poco con le regole della doratura. L'ammannire è uguale, ma la colla deve tenersi più gagliarda.

FRANCESCO. Per qual motivo?

CAMMILLO. Perchè ci vuol più forza nel tirar fuori il lustro dell'argento, il quale ha la foglia più grossa dell'oro; e ne viene perciò che deve esser maggiore lo sforzo della mano nel premere il bru-

nitoio. E se l'ammannitura non fosse fatta con colla più forte, non reggerebbe alla pigiatura.

L'imbolatura si fa con la tempera stessa, che serve per dorare a guazzo.

Francesco. E la velatura?

Cammillo. È affatto diversa dall'altra. Si compone di gomma arabica, d'allume e d'amido, perchè altrimenti l'argento vi perderebbe la sua bianchezza. Non v'è però differenza alcuna nel distenderla.

Francesco. Conchiudo col dichiarare a nostra vergogna, che parlando dell'inargentare abbiamo commesso un peccato mortale di Crusca. Si è fatto uso a tutto pasto della parola argentatura, benchè non si trovi registrata come la doratura.

Carlo. E tu, che conosci parecchi dei nostri Accademici, pregali, in nome nostro e della umanità, a farla passare pei forellini del buratto, acciocchè non abbiano a nascere tra le due sorelle quelli scandali e quelle gelosie che spesso turbano la pace di casa.

Voi poi, che ci avete così largamente istruiti nelle cose del vostro mestiero, meritereste, o Cammillo, ben altro che lodi e ringraziamenti.

Cammillo. Zitto per carità! Non posso credere che Ella, così dicendo, mi *rimburreggi*. Lorsignori mi hanno fatto anche troppo onore ascoltando con gradimento i miei ragionamenti sull'arte, che amo come una seconda moglie, e che qualche volta la mi *coce* per le fatiche e per l'età, che non è più dell'erba d'oggi.

FRANCESCO. Anche su questa breve risposta avete due nodi da sciogliere, e sono quel *mi rimburreggia*, e *la mi coce.*

CAMMILLO. Col primo ho inteso dire *la mi mena a spasso, la mi piaggella, la mi dà del burro*: col secondo, *la m'è grave, la mi scotta* la fatica del dorare.

CARLO. Se non fosse indiscretezza domanderei a Cammillo qualche osservazione intorno a que' mobili da chiesa e da casa, che formano soggetto di lavoro al doratore.

CAMMILLO. Ho capito, la vorrebbe *fare la campana tutta d'un pezzo.* A trattare per disteso questo argomento sarebbe *come menar fanciulle a predica,* cioè non si finirebbe mai. Senza entrare in folti gineprai dirò quel tanto che mi parrà necessario per il bisogno dei nomi, e lascierò da parte il resto.

FRANCESCO. Ottimamente! ma prima che cominciate questo tema, vorrei la spiegazione di alcune frasi che ho udite questa mattina in un dialogo tra le nostre persone di servizio. Ecco le loro parole precise: 1.° *La non può far uova:* 2.° *Non stare a metter chiacchiere, non ci siam visti:* 3.° *Non me la dai a bere.*

CAMMILLO. Diciamo, la non può far uova, e si intende la mi' gallina, per significare che non vogliamo buttar fuori nulla. L'usiamo quando un altro cerca di scovar terreno, o di tirarci su le calze.

Non stare a metter chiacchiere, non ci siam visti, si suol dire dai curiosi dei fatti altrui dopo che

hanno raccontato all'orecchio di questo e quello una braca che, risaputa, potrebbe esporli a qualche rischio.

Non me la dai a bere, sarebbe a dire non mi infinocchi tu, non m'imbrogli, non me la dai ad intendere.

Carlo. Se diamo retta a Cecco anderemo alle calende greche. Quali sono, o Cammillo, quei mobili più in uso nei palazzi, e che voi siete chiamato a dorare?

Cammillo. Eccoli: *Specchio*, *spera*, *sperone*, *toelette*, *parafuoco* da camminetto, *consolle*, *piede di tavola*, *digiunè*, *seggiola*, *poltrona*, *canapè*, *sofà*, *divano*, *greppina* o *cislongh*, *camminiera* e *cantoniera* o *portabigiù*.

Carlo. Fateci la descrizione di questi mobili.

Cammillo. Lo Specchio può essere quadro, *bislungo* o *capilargo*. Non ha ricchezza d'intaglio, è spesso *senza rialto*, e quasi liscio. Talvolta si fa coi regoli a gola rovescia, oppure *sbaccellati*: taltra ha un piccolo frontone, o delle cascate dalle parti. Posa dappiè su zampe di leone, o su chiocciole.

Francesco. Spiegatemi che intendete per bislungo, per capilargo, e senza rialto. E che vuol dire sbaccellato? E che cosa sono le cascate?

Cammillo. Diciamo bislungo lo specchio, allorchè le due parti corte formano una delle lunghe; *capilargo*, o largo dai capi, quando la parte lunga fa da piano; *senza rialto*, vuol dire senza che il regolo sia doppio. Le *sbaccellature* sono sfessature

fatte dall'intagliatore con una sgorbiettina a mezzo tondo, e si chiamano così perchè hanno la figura di una mezza buccia di baccello aperto per lo lungo. La *cascata* è quel fronzolo a *gocciola* che si mette dalle parti, e che potrebbe anche chiamarsi *intaglio a pendone*.

FRANCESCO. Oh questa vale un ruspo davvero! anche nelle spiegazioni che mi date, trovo altre voci che meriterebbero di essere dichiarate. Ma tiriamo via, che non voglio il rimprovero di farvi condurre fanciulle a predica.

CAMMILLO. La SPERA suol essere a semicerchio, o a quadro, con fogliami, o frontone intagliato e con trofei militari, o emblemi musicali. Ha dalle parti *cascate* d'intaglio e rapporti di ornato, e sotto di sè zampe rivestite a capriccio.

Lo SPERONE è una spera colossale con rapporti intagliati, che calano sul cristallo a guisa di festoni, e anche bassirilievi e figure intere. Può avere dai lati gruppi per lumi, retti da figure che portino in mano un *cornucopio*.

La TOELETTE ha due piedi ad archetto a mo'di quelli che hanno le panchette di ferro dei letti, e possono esser lisci, o intagliati. Sopra questi piedi sorgono due pezzi centinati d'intaglio a ornato, oppure due tronchi di colonna. Tramezzo ai due pezzi è incastrata la cornice dello specchio *a bilico che fa dondolo*.

Il PARAFUOCO da camminetto è simile alla toelette. Ha uguali piedi: ma invece dello specchio a

bilico èvvi un telaio a cateratta, foderato di seta, o anche di lana, con ricamo o senza, e può alzarsi o abbassarsi a volontà.

La CONSOLLE ha tre facciate che si vedono, e la quarta sta accosto al muro. I quattro piedi sono alti, lisci o intagliati; e vi possono essere rappresentati a piacere serpenti, delfini o altri animali. Alla metà di que' piedi sorge un palchetto scorniciato e centinato, liscio o a intaglio, e anche con una *crociata* in diagonale e intagliata, avente nel centro o una figurina, o una conchiglia, o un mazzo di fiori e simili. Delle quattro fasce che tengono insieme que'piedi, come anche la crociata, due sono corte e due lunghe, perchè il mobile non è quadro. Possono riccamente vestirsi di *foglierella*, di bassirilievi e d'ornati. Se ne vedono tre sole, perchè la quarta va accosto al muro ed è una delle parti lunghe. A questo mobile dà fine in alto il piano di marmo, sopra il quale si mette sempre uno specchio.

Il PIEDITAVOLA è consimile al consolle, ma resta più basso. Ha esso ancora la crociata in diagonale sul fine dei piedi, e si arricchisce come si vuole. Sta accosto al muro, e porta uno specchio sopra il piano di marmo.

Il DIGIUNÈ ha il piano di marmo tondo che prende il nome di *ciambella*. Il pezzo che lo regge nel mezzo si chiama *grumolo*, e quello di sotto, nel quale è infilzato, si denomina *nicchio*.

FRANCESCO. Non posso tenermi dal domandare a

Cammillo che mi faccia la chiosa sulla ciambella, sul grumolo e sul nicchio.

Cammillo. Posso dirle che non tutte le ciambelle vengono col buco, e che la nostra è una di quelle che non l'hanno. Si chiama così solo perchè è tondo il piano, come tonda è la ciambellina.

Al pezzo che regge nel bel mezzo il tondo si dà il nome di grumolo, per la buona ragione che essendo fatto a foglie raccolte insieme, quasi a pina, dà l'imagine del grumolo del *carciofo madornale*, che a Siena dicono *la guida*. E affinchè non possa rimproverarmi di non darle la spiegazione delle cose dette nello spiegare, aggiungerò che il madornale è il primo carciofo che nell'anno ha prodotto la pianta. Questo primo frutto non ha gli spunzoni, come hanno quelli che vengono dopo. Questi spunzoni poi li diciamo *perette*, per la loro somiglianza a quelle che si mettono sulla schiena a'cavalli che corrono il palio.

Anzi voglio anche dirle che, quando i carciofi sono sul finire, appunto perchè dei madornali non se ne trovano più, i nostri contadini, come può verificare, sogliono dire: *siamo a tocco e ritocco del S. Giovanni, e non abbiamo più nelle carciofaie che perette, e noi le manderemo a correre il palio.*

Quanto al nicchio poi, Lei sa meglio di me che è così chiamato da tutti il cappello da prete a tre punte. Le posso anche dire che questo nome è antico quanto il prezzemolo, perchè la buon'anima di mio Zio, che era un prete *di spolvero* per la sa-

pienza, mi raccontava che quel cappello a triangolo venne fuori dopo l'ultimo Concilio. Quando i nostri preti cominciarono a portarlo, e' Fiorentini, famosi per mettere in canzonella e tagliare i panni addosso, gli affibbiarono il nome di nicchio.

FRANCESCO. Ma di dove lo cavarono questo nome?

CAMMILLO. L'ha a sapere che noi chiamiamo nicchi que'tagliolini a triangolo di cattivo fegato, che si accartocciano nel cuocere in padella. Quando ci vengono in tavola, siamo soliti sclamare: gua', che bei nicchi! e' paiono quelli della capannuccia.

FRANCESCO. E questi che cosa sono?

CAMMILLO. E' sono que' gingilli di terra cotta a tre becchi, ne' quali si mette l'olio, e un lucignolo per becco, affine d'illuminare la capannuccia. Credo che questi avranno dato il nome agli altri nicchi.

La SEGGIOLA è composta di quattro ritti, due più lunghi, detti *staggi*, e due più corti, detti *piedi*. I primi sono quelli di dietro, la cui traversa alta è chiamata *cartella* e quella sotto *stecca*. Ai quattro pezzi, che compongono il sedere, diamo il nome di regoli. I due davanti, cioè i piedi, o sono centinati, o *a biscia*. La parte alta di dietro è denominata spalliera.

FRANCESCO. Qui il piede a biscia vorrà dire che è fatto a serpe. Non è vero?

CAMMILLO. Neppur per sogno. Prendono quel nome dal mento dell'uomo, al quale rassomigliano e che si chiama comunemente bazza, o *bisciolona*.

FRANCESCO. E a biscia non l'usate in altro senso?

CAMMILLO. Si dice, aver di una cosa a biscia, cioè averne a iosa, in grande abbondanza; forse perchè delle biscie se ne trovano a bizzeffe, o perchè si crede scioccamente che rifugiandosi una biscia sotto l'orcio faccia crescer l'olio fino a dar di fuori.

La POLTRONA è simile alla seggiola, e non diversifica che nei pezzi aggiunti, cioè nel doppio posare per le braccia, o sia nei bracciòli, e in que' viticci, sui quali essi bracciòli si appoggiano in testa ai piedi davanti.

Il CANAPÈ ha la forma della poltrona, ma è più lungo, dovendo avere lo spazio di quattro seggiole. I pezzi che lo compongono hanno i nomi di quelli della poltrona e della seggiola.

Il SOFA'. partecipa del canapè, ma è senza bracciòli. Ha bensì due spalliere dalle parti con gli staggi fatti a chiocciola.

Il DIVANO è basso di sedere, senza alcuna spalliera, e viene rialzato a furia di guanciali. Ha una fascia larga e curva che è detta la *gobba;* i suoi piedi sono bassissimi, e sotto la gobba è una listra alta e liscia. Si mette sempre lungo le pareti della sala.

La GREPPINA, detta anche *cislonghe,* è simile al sofà, meno che una delle sue spalliere è più bassa e ne ha un'altra dietro, centinata.

FRANCESCO. Non credo che sia ben detto greppina; dovrebbe dirsi *agrippina,* che forse gli eruditi così chiamarono un mobile da riposo dei tempi

romani. Abbiamo statue di Agrippina assisa su consimili sedie, e se ne veggono anche nelle nostre Gallerie.

CAMMILLO. La TAVOLA a piano di marmo è come un pieditavola, ma va ornata da ogni parte, dovendo stare in mezzo alle stanze. Se vien messa rasente il muro, le va posto sopra uno specchio.

La CAMMINIERA è quello specchio che sta sopra il camminetto, di forma bassa e bislunga, avente dalle parti due viticci.

La CANTONIERA, che ora si chiama *portabigiù*, è formata di palchetti a gradinata, divisi da colonne e da intagli. Ne' fondi de' palchetti, in cambio di legno, ha specchi.

Qui finiscono i mobili che noi doriamo per i palazzi e per le case de' ricchi.

FRANCESCO. Intanto è da notarsi che i vocabolarj non hanno *Sperone*, *Pieditavola*, *Poltrona*, *Greppina* e *Camminiera*. Registrano parafango, ma non *parafuoco*, e mi pare una vera ingiustizia. Quanto al *Diginnè*, che non ha altro nome, mi parrebbe che potesse trovare indulgenza come canapè, sofà e anche divano.

CARLO. Perchè usate voi que' nomi forestieri di *consolle*, *cislonghe* e *portabigiù*?

CAMMILLO. Qualche volta per non avere altre espressioni adattate, e più spesso per colpa di quei negozianti, che vanno per la maggiore e credono darsi tono usando parole forestiere. Se la li sentisse quei buffoni, la farebbero rider davvero. Sono pochi,

ma ridicoli; sono di quelli che *ammazzerebbero il tordo*, tanto hanno cattivo il fiato. E' dicono: *questa è una pezza com' il fo; è una cislonghe confortabile; piazzate qui il portabigiù*, e altre simili castronerie. Ma ho detto male a dirli buffoni: dovevo chiamarli canaglia, giacchè pare si vergognino d'esser nati dove nacque Dante.

CARLO. Avete ragione: calmatevi e parlateci dei mobili da chiesa.

CAMMILLO. I CANDELLIERI sono sfaccettati, o tondi, o tramezzati d'oro e colore. Quelli detti alla raffaella veramente sono tondi, ma con la pianta sfaccettata, o a formelle, cioè che ha l'oro contornato dal colore.

VASI si chiamano quegli oggetti, sui quali s'infilzano le ciocche dei fiori secchi da porsi fra i candellieri sui gradi dell'altare, purchè abbiano e' manichini. Se invece sono tondi o sfaccettati e senza manico, si dicono *perelline* e anche *pere* semplicemente, perchè son fatti a pera.

Il LEGGIO è retto da zampe di leone, oppure da pedini torniti a gugliettina. La parte chiusa che regge il messale è chiamata *cartella;* il pezzo maschiettato, che serve a tenere alto da capo il messale stesso, ha il nome di *pezzo a ribalta.*

I PALIOTTI sono fatti per ricoprire il davanti dell'altare sopra la predella, la quale è quel grado ultimo di legno, dove tiene i piedi il prete che dice o canta la messa. La *pedana* poi è quella cornice dorata, che difende il paliotto dalle punte delle scarpe del celebrante e di chi lo assiste.

Il CROCIFISSO sta nel bel mezzo dell'altare tra i candellieri. Se ha la croce ricca, quei rapporti dorati o inargentati sulle estremità di essa si dicono *cartelle,* e quell'altro rapporto che il Cristo ha dietro le spalle, tra i quattro angoli formati dalla croce, si denomina *raggiera.*

I tre QUADRETTI staccati che stanno sull'altare, uno nel mezzo e gli altri due sulle parti, e che hanno dentro un foglio stampato, si conoscono col nome di *cantaglorie.*

Il CIBORIO pel Santissimo Sacramento ha sopra di sè un rapporto dorato, che dicesi *baldacchino.*

Il luogo, dove si mette in alto l'ostensorio col Santissimo alla pubblica adorazione, si domanda *gruppo*, ed è formato a nuvole di legno inargentate. Framezzo e sotto a quelle nuvole finte, si vedono teste e figure: se sono teste a mezzo collo con piccole ali voltate in su fino a metà della testa, si dicono *serafini;* se figure intere reggenti qualche nuvola, si chiamano *angeli;* e se reggono qualche viticcio o gruppo di lumi, allora prendono il nome di *putti,* se sono grandi, di *puttini,* se piccole.

Quella sorta di *trono,* che serve per la esposizione del Santissimo e che è posta sulla gradinata alta dell'altare, si domanda RESIDENZA, e la parte di sopra che aggetta in fuori è il baldacchino. Il pezzo che resta di faccia, fatto a quadro, e sul quale è steso un ricco drappo di seta o di teletta, si dice il POSTERGALE, e gli ornati che ha dalle parti si chiamano *fiancate.*

Il vaso, nel quale si ripone il Sacramento nel giovedì santo, ha il nome d'URNA.

Que' candellieri molto alti che vengono portati in processione dai cherici o dagli incappati, prendono la denominazione di VITI.

CANDELABRI sono quei globi da lumi, che si mettono davanti o accanto alla residenza, e anche sulle porte del coro.

I VITICCI sostengono uno o più lumi. Quando ne portano molti a un pari sopra un solo gambo, si dicono *viticci a corona.*

La LUMIERA regge gran quantità di lumi in cerchio a più ordini. Vien sorretta da corde legate alla sua *corona dorata* posta in cima. Quando poi non si attacca in alto, ma posa sopra figure che diconsi statue, o sopra una guglia, oppure un tronco di colonna, allora ha sotto di sè un piede dorato, fatto a piatto, che s'infilza nel gambo. In tal caso la lumiera prende il nome di *pioggia.*

Vi sono anche certi specchi con viticci a diversi lumi, che si domandano VENTOLE, e somigliano alle antiche spere.

Ne' TABERNACOLI si tengono le Immagini, e nei RELIQUIARI i resti dei Santi. Gli uni e gli altri sogliono essere ricchi d'intagli.

D'altro non mi ricordo.

CARLO. Potreste adesso parlarci delle cornici, le quali danno tanto lavoro ai nostri intagliatori e al vostro mestiero.

CAMMILLO. Adesso ne danno assai meno, da

quando è principiata la disunione negli Stati Uniti d'America. Comincerò dal dire che le cornici altre sono d'obbligo, altre a volontà. Chiamiamo d'obbligo quelle che devono contenere le copie di certi quadri più insigni delle nostre gallerie. Non è che sia necessario farle sul modello delle cornici originali: ma si crede, non senza ragione, che mettendo la copia in cornici diverse, diminuirebbe l'effetto che ha da produrre l'opera di un gran Maestro.

Il parlare d'ogni maniera di cornici sarebbe troppo. Basterà che ne descriva alcune, per fare che vengano fuori i nomi che Lorsignori desiderano. Intanto principierò dal ricordare quelle parole, che abbiamo prese dall'architettura per farci intendere. Eccole:

Gola liscia, o intagliata a foglie, così doppie come scempie. Tra l'una e l'altra foglia nasce la *linguetta,* che è un'altra foglia meno sviluppata, o appena accennata. La *foglierella* non è altro che la piccola foglia.

Gola rovescia intagliata, o liscia.

Bastone sul mezzo tondo, o sul quarto di tondo, intagliato o scempio, a foglia liscia, o *ad ovolo.*

Listra piana, o fascia a listelli lisci.

Listello a becco di civetta, intagliato o liscio, che forma più di un quarto di tondo.

Collarino è un anellino a mezzotondo.

Cornicione a mensole accassettato, ossia fatto a cassetta, liscio o intagliato, con borchie intagliate a foglie, con *fusaroline,* con *perlè,* o con *rocchettini* sopra i listelli.

FRANCESCO. Ditemi, di grazia, che cosa sono e il perlè e la fusaròla e i rocchetti.

CAMMILLO. Il *perlè* è un fregio fatto a pallini, proprio come un filo di vezzo di perle o di coralli.

La *fusaròla* è formata di mezzi pallini, due da capo e due da piedi al *fusino*, cioè a quel pezzo affusato che ha pancia nel mezzo, e gradatamente assottigliandosi nelle parti, va a finire in punta. La si figuri di avere in mano un fuso da torcere: la v' infilzi sulle punte un paio d' anellini per parte, di quelli a mezzo pallino che le donne chiamano *fusaiòli:* metta quel fuso per punta accosto alla punta di un altro che abbia gli stessi anellini: ne metta altri parecchi in modo che vengano a formare un quadrato, e allora avrà bell' e fatta la fusaròla. Lo guardi poi cotesto fregio e vedrà sempre, a pari distanza, quattro pallini insieme.

Il *rocchettino* è simile a quello da incannare la seta, il cotone e la lana.

CARLO. Bella chiarezza di parlare è questa! Cecco, andiamoci a riporre tra le ciarpe. Costoro descrivono le cose come le vedono, e le vedono proprio come le sono. E le parole? Le hanno già in capo belle e formate, come se fossero di rilievo, e le buttano fuori a tempo come le battute della musica, e con la facilità naturale di uno stranuto. E noi che figura ci facciamo? Invano ci affatichiamo per ritrovarle, quelle parole vergini, entro la cassa del nostro cervello, dove pur troppo le stanno me-

scolate e confuse come l'erbette nell'insalata cappuccina. E il peggio è che vi si trova spesso la malerba!

Cecco mio, che speri tu da un esercito di educatori e da una falange di maestri fatti a macchina, e tirati fuori come i numeri del lotto, e messi in fila a guisa dei balocchi e de' *giuocattòli* nella bottega del Peratoner? Saranno questi, che procedendo pedantescamente dal noto all'ignoto, acconceranno le teste de' nostri ragazzi? Dio cel perdoni! A suo tempo li chiameremo noi, come Meo chiamava i maestri di certi istituti privati, cioè: *Sciupa-bimbi* e *gabba-babbi*. Va pur là, che questa non è pasta da rimenarla all'ingrosso, e tu lo provi bene nel ragionare col nostro Cammillo e co' suoi pari.

Francesco. Tu mi metti innanzi agli occhi il finimondo, che mi fa spiritare dalla paura. Rasseréniamoci nelle parole del doratore, che ci descriverà una bella cornice.

Cammillo. La *cornice scempia* a intaglio ha sempre lo sguscio, che fa da battente sulla luce del quadro, per reggerlo. Ha il bastone sopra lo sguscio, che può esser intagliato a *borciuoli*, a *foglierella*, a *nastro avviticchiato* o a *tortiglione*, e anche a *corridietro*. Chi ama una bella semplicità, lascia l'intaglio e lavora il bastone a gola rovescia. Il resto della cornice può essere intagliato in varie maniere. Può avere nei mezzi conchiglie o nicchie doppie o scempie, e facce non somiglianti a volto umano, che si chiamano *mascheroni*: possono met-

tersi nelle cantonate fogliami intagliati o altre cose che diano fine agli ornati.

Francesco. Che sono i *bocciuoli?* che il *nastro avviticchiato*, a *tortiglione*, a *corridietro?*

Cammillo. I bocciuoli sono simili ai grillotti delle frange che adoperano i paratori, sennonchè sono sfessati nel mezzo, non dovendo essere infilzati, ma bensì rilevati dall' intagliatore nella grossezza del regolo, che chiamiamo bastone.

Il nastro avviticchiato viene a formare una spirale, e se è a tortiglione, la spirale è più fitta. Si dice nastro a corridietro, o a *ruzzola non chiusa*, quando il *capo di nastro* dopo aver formata la ruzzola attacca l' altra, e così di seguito.

« Qui il buon popolano tirava fuori un nastro,
« faceva la ruzzola, e lasciava il *capo di nastro*,
« mostrando come si attacchi alla seconda ruzzola.
« Ebbe timore che le sue parole non avessero ben
« significato il pensiero. Chi sa, fa così, e chi non
« sa, caccia fuori quattro paroloni che egli stesso
« non intende, e la gente grulla crede d' averli
« intesi sul serio. Buon pro le faccia!

Cammillo. La *cornice a cassetta* ha i regoli piani a larghezza, nelle debite proporzioni. Lo sguscio è sulla luce, e gli tien dietro un perlè, o una fusaròla, e quindi il fondo piano. Su questo, che suole granirsi, possono rapportarsi intagli che si dicono bassirilievi. Il piano è sormontato da un altro sguscettino. Nel finale si fanno altri sgusci con listello a forma di costoline, separati tra loro da

fessolini scartati. Quelle costoline si lavorano con una sgorbiettina fine fine a sesto acuto, la quale intaglia a rovescio, cioè a maschio. Il di fuori poi è formato di una piccola gola, alla quale sta dietro un nastro a becco di civetta. Pone fine al regolo un piano che si dice *testata.*

Francesco. Mi contento chiedervi spiegazione dei fessolini scartati.

Cammillo. Ho inteso dire affondati o vuotati in modo, che le costoline vengano bene scolpite.

La *cornice della Madonna della Seggiola* ha un gran fondo di legno, con una buca tonda nel mezzo, a grandezza della pittura. Il battente sulla luce è a un becco di civetta; gli tien dietro una foglierella doppia e ricchissima in tondo; vien dopo il fondo granito, che sta dentro la gran cornice quadra: ed ha bassirilievi con teste in sulle cantonate. Daccapo e dappiè del tondo si vede un pezzo intagliato a mo' di cartello, ma senza scrittura, che fa parte dei bassirilievi. Trovi lo sguscio anche sulla seconda luce, cioè sul campo granito; e poi nasce un listello piano, e il bastone intagliato a foglie di querce con ghiande tramezzo. Dopo altro piccolo listello vedi lì accosto la gran gola, che tiene quasi tutta la larghezza del regolo, ricoperta di sassolini vari, come che figuri *alla rustica.* Ai quattro mezzi stanno quattro nicchie intagliate, e alle cantonate ricchissimi intagli *a scartocci.* Sulla luce di fuori corre un listello rotondo, che dicesi *a cordone.* Nella grossezza dei regoli, che formano la gran cornice, è una

gola rovescia, e poi un listello piano o testata, che dà fine al quadro.

La *cornice alla Salvadora* è cosi denominata, perchè serve ai ritratti del Divino Maestro. Ha principio con un listello sulla luce, o a golettina rovescia, o a quarto di tondo, che si chiama *cordoncino.* Vien quindi una gola e un *ripianino,* e da ultimo, sulla facciata esterna del regolo, un listello tondeggiante o a becco di civetta.

Nella grossezza dei regoli trovi altra golettina stretta, altro battentino a nastro, e un listello piano che mette fine al quadro. In tutta questa cornice non vedi intagli di sorta alcuna: e nella sua semplicità è un amore.

FRANCESCO. V'ingannate a credere che questa cornice prenda il nome dal nostro Gesù Salvatore, mentre fu inventata da Salvator Rosa, il quale metteva molta importanza ad incorniciare i suoi paesaggi e le sue marine, e dice il Baldinucci, che *non gli voleva mostrare senza l'ornamento.*

CAMMILLO. Gli *antichi* sono così denominati dal sesto acuto che vi domina. Ce ne serviamo, in cambio di cornici, per mettervi dentro le più antiche pitture, e particolarmente quelle del Beato Angelico, che è ora tanto ricercato e copiato. Gli antichi hanno le colonne a vite o a tortiglione; e se tramezzo ad esse trovi una foglierella, vien questa detta la *verbèna.* Possono avere anche le colonne liscie, ma con capitelli alla gotica, e col finale, detto *toro* o *torettino*, che è formato di un listello, di un ba-

stone, d'una gola e. d'un bastone a mezzo tondo. È necessario che gli antichi abbiano tutti i ***rapporti*** di quello stile, e particolarmente quelle gugliettine dalle parti, che si conoscono col nome di ***cuspidi***.

Le ***cornici dette del quattrocentò o del cinquecento*** sono fedelmente copiate da quelle, che erano in uso nell'uno o nell'altro di quei secoli.

Abbiamo anche le ***cornici a sbalzo***, le quali nel piano sono formate di un pieno e di un vòto così composto, che figuri l' ondeggiamento dell' acqua mossa dal vento.

Le ***cornici a pampani*** hanno le foglie e i tralci fuori dell'intelaiatura; e quelle dette ***a mestolo*** prendono il nome da intagli a guisa di mestoli, che vi si vedono sopra appiccicati.

Qui finisce davvero la parte principale dell'arte nostra, che è la doratura, e non resta che quella della inverniciatura. Lacero come sono del corpo, anderei volentieri a riposarmi là presso il pallottolaio, sotto la folta chioma di quell'olmo.

Carlo. Ben volentieri. Lasceremo con voi il nostro Cecchino, perchè vi faccia buona compagnia. Ed io con Girolamo, che fa sempre la parte muta dello gnorri, anderemo ad affrettare il cuoco, perchè ci mandi presto a tavola.

Cammillo. La non vada, per carità di quell'uomo ***acciaccinato***. Al mio arrivo aveva un diavolo per capello. L'ho salutato cortesemente quell' ***ufiziale***, e mi ha risposto secco secco: ***la mi lasci stare, i'ho le bacce***.

CARLO. Lasciamolo bollir nel suo brodo. Acciaccinato vuol dire che ha molte faccende e vi si confonde; non è vero?

CAMMILLO. La sua spiegazione *non fa una grinza.*

FRANCESCO. Giacchè siamo in cammino senza essere acciaccinati, domanderei a Cammillo che vuol dire il cuoco con quelle parole; *i'ho le bacce.*

CAMMILLO. È come se avesse detto, i'ho le furie; nè mi domandi altro schiarimento, perchè non saprei darlo. È un modo comunissimo, ma non so da che venga.

CARLO. Questo è il PALLOTTOLAIO. Io giuocherò alle bocce con Francesco, e Cammillo con Girolamo si metteranno a sedere sulla panchina appiè dell'olmo.

FRANCESCO. Non abbiamo a *giuocar di noccioli,* ma d'una crazia per partita. E intanto voglio dirti che i vocabolaristi non hanno fatto alcun conto della voce *pallottolaio,* come campo del giuocare alle palle, e neppur nel senso di un luogo perfettamente piano.

CARLO. Ma in città si chiama invece *pallaio,* e forse l'avranno registrato sotto questo nome.

FRANCESCO. T'inganni; non trovi nel vocabolario nemmeno pallaio, altro che nel senso di chi somministra le palle, o assiste i giuocatori nel giuoco del biliardo ed in questo. Eppure mi sembra che vi siano pel giuoco delle bocce più qualità di pallai, non essendo, a vederli, tutti eguali tra loro.

CAMMILLO. Dice bene: vi è il *pallaio a misura* e quello *a campo aperto.*

FRANCESCO. O che v' intendete anche di questo giuoco?

CAMMILLO. Un pocolino. Formava il mio svago, quando ero più giovane e avevo meno figliuole. Il pallaio a misura è come questo, che ha un limite, oltre il quale passando la palla si dice in fallo, e non è più in giuoco. Al contrario il pallaio a campo aperto non ha limite alcuno, e la palla conta sempre in qualunque parte vada, perchè da per tutto può far buon giuoco.

CARLO. Ma questo rialto di terra con un'asse di contro, come lo chiamate voi?

CAMMILLO. Si chiama *mattonella con asse a spalletta.* E v'è anche il *pallaio con lo schizzo.*

FRANCESCO. Che roba è questa?

CAMMILLO. Lo SCHIZZO è un pezzo di pietra, murata alla mattonella e fatta a quartabono.

FRANCESCO. Ora sì che ho capito anche meno. Spiegatemi che sia il *quartabono.*

CAMMILLO. È quella squadra piena, della quale si servono i legnaiuoli per segnare le *ugnature* ai quadri, cioè le testate o il punto dove si annestano.

FRANCESCO. E a che serve lo schizzo?

CAMMILLO. Serve per farvi cozzare la palla, acciocchè vada dove vogliamo. Quattro sono questi schizzi, due daccapo e due dappiè del pallottolaio.

CARLO. A Firenze il giuoco si dice delle palle; e la più piccola, che serve di segno per accostarvi le altre, la chiamiamo *pallino* o *grillo.* In altri luoghi l'ho sentita chiamar *boccino, lecco* e anche *sussi.*

Cammillo. Pallino e grillo sono i nomi più sinceri, ma pure si denomina anche boccino. Lecco lo usano a Siena e in altre parti. Sussi poi è assolutamente un errore, perchè si dice così quella pietra, sulla quale si mettono e' quattrini nel giuoco delle *murielle* o piastrelle, che fanno i ragazzi per le strade. Essi lo chiamano anche *bussi*, e mi pare con più ragione per le molte busse che riceve da loro quella pietra ritta.

Francesco. Ecco, ho buttato il pallino e butto adesso la palla. Come direste?

Cammillo. Direi che ha tirato ad accostare, e potrebbe anche dirsi, ha *tirato per tiro*, come ha fatto ora il signor Carlo. Guardi ella di far *l'intesto*, cioè accosti la seconda palla, cercando di toccar quella dell'avversario e di restar meglio di lui.

Francesco. Questa l'ho fatta proprio da infiascare. Ho accostato anche meglio la palla di Carlo al grillo.

Cammillo. Non si sgomenti. Cerchi di fare un *resto*, cioè dia alla palla di lui in modo che la sua resti dov'è quella. È questo il caso di *colombellare*, giacchè vi è dietro il grillo.

Francesco. Che significa colombellare?

Cammillo. Fare la colombella, che è quanto dire alzar molto in aria ad arco la propria palla, per farla piombare su quella dell'avversario.

Francesco. Oh guarda gli effetti sublimi del caso! mi è riuscito meglio il tiro più difficile. Si vede che non son fatto per le cose facili.

CARLO. Ed io che cosa dovrei tentare per levar di mezzo la palla di Cecco?

CAMMILLO. Le dia di punta, o meglio di *romana*, e spiani la sua palla.

CARLO. Non comprendo queste frasi.

CAMMILLO. Dar di punta è tirare alla palla dell'avversario naturalmente; *dar di romana* è l'arrovesciare il polso scaricando in linea retta la propria palla: spianarla è il contrario del fare la colombella, ma è più difficile di *rimanere a resto*.

CARLO. Bella quella parola romana per esprimere la mano rovescia! Ma io non saprei tirare rovesciando la mano. Trovatemi un altro ripiego.

CAMMILLO. Ella vede come è posto il giuoco; la non può entrarvi bene altro che *dando la grotta* alla sua palla, per togliere il tiro al signor Cecchino. Le faccia fare un giro per iscansare la palla nemica, che le impedisce di passare.

CARLO. Oimè! la mia ha cozzato in quella di Francesco.

CAMMILLO. Se voleva parlar bene la lingua del giuoco doveva dire: *sono entrato nella palla* di Cecco. Le dirò anzi che, se avesse dato alla sua meno grotta, l'avrebbe scansata. È vero però che il *grotteggiare* non è da tutti. Intanto ha fatto un altro guadagno: dopo essere entrata la sua palla in quella del nemico, ne ha toccata anche un'altra, e così ha avuto occasione d'imparare che il doppio cozzare si chiama *carambolare* o *fare il carambòlo.*

FRANCESCO. Ed io che farò adesso per accostare

al pallino l'ultima palla, senza entrare nelle altre, o far carambòlo?

CAMMILLO. Deve tirar la palla a *mezzo peso* a sinistra, sulla linea che le accenno..... Bene, benissimo! Ha *messo il dito dove più gli prudeva.*

FRANCESCO. Io m' intendo poco del peso, e ne vorrei una spiegazione da par vostro.

CAMMILLO. Il peso, come vede qui, è un pezzo tondo e bislungo di piombo che da questa cima, per il bel mezzo della palla, arriva sino al suo centro. Ecco come vi si mette: si fa un buco con la menaròla, e vi si cola dentro il piombo strutto.

Tenendo il peso, da una parte, se la palla corre, inclina alquanto a terra da quel versò. Si dice al compagno: *metti peso ritto,* e allora il piombo deve restar proprio nel mezzo sul disopra della palla: *metti tutto peso,* e il piombo ha da rimanere per parte alla metà della palla: *metti mezzo peso,* e il piombo starà ai due terzi dell'altezza del tutto peso: *metti peso accennato,* e sarà anche più accosto al peso ritto. Allorchè si dice *peso sotto,* intendiamo a sinistra; *peso sopra,* a destra.

CARLO. Anche fuori del giuoco si dice comunemente: io ho messo peso ritto. Che intendete voi significare con questa frase?

CAMMILLO. È come se si dicesse: *l' ha ir di lì, quando ho detto una cosa l' è quella, i' non fo berlic e berloc, sto fermo come un muro, non sono una banderuola.* E di queste se ne trovano parecchie a questi lumi di luna, che Dio ce ne guardi, scampi e liberi!

Il giuoco delle palle veramente si fa in quattro o in due, ma può farsi anche in tre. In questo caso i due che sono insieme hanno due palle per ciascuno, e il terzo ne ha quattro. Di questo si suol dire che *gli ha il solo*, o *gli ha il granchio.*

Francesco. E che cosa è *tirare il rappezzo?*

Cammillo. Si dice tirare il rappezzo, quando una delle nostre palle è rimasta alla metà del pallaio, e la si vuol mandare con quella che abbiamo in mano più vicina al pallino, facendo tre passi verso la prima.

Francesco. E *rappezzo* in altro senso lo dite mai?

Cammillo. L'usiamo per dire che è una magra scusa quella che non ci persuade.

Francesco. E il toccare appena appena con la nostra palla una di quelle che sono in giuoco, come si direbbe?

Cammillo. *Frisare* o fare il *friso,* come al giuoco del biliardo.

Carlo. Facciamo punto con le palle. Ecco il ragazzo che viene ad annunziarci essere in tavola quel giuoco dove non s'invecchia. Che ne pensa Cammillo?

Cammillo. Penso che ogni giuoco dura poco, ma questo è bene che duri assai, appunto per non invecchiare. L'annunzio è bello come il *raperino* che lo porta.

Francesco. Cammin facendo mi direte perchè abbiate chiamato col nome di un uccello quel ra-

gazzo. Forse perchè ha volato nel venirci ad avvisare che si mette in tavola?

Cammillo. Oibò! I capelli si dicono *tagliati a raperino*, quando sono stati rapati con le forbici, e un bel ragazzo che gli abbia rapati, lo diciamo raperino.

Francesco. Anche questa è nuova di zecca. Ma i capelli, si lascino più lunghi o più corti, mi pare che si taglino nella stessa maniera.

Cammillo. La sbaglia all'ingrosso. Quando non si rapano, bisogna *scalarli* e *spuntigliarli*. Si alza allora una ciocchettina per volta con la mano sinistra, e si tagliano con la destra che tiene le forbici mezzo aperte. Quel fare scorrere le cesoie, tentennandole senza chiudere, sulla ciocca, fa sì che i capelli si scalino e vi si formi in cima la nuova punta, la quale è necessaria a mantenerli docili al pettine ed alla spazzola. A tagliarli di piano verrebbero irti come quelli di un uomo spaventato o fortemente *rimescolato*. Lo so ben io che fui da prima ragazzo d'un parrucchiere.

Francesco. Il cercare di farvi confondere è come cercare i funghi in Arno. Lo vedo bene, non siete palla che vada in fallo mai.

Carlo. Eccoci in sala, entriamo a tavola. Girolamo venga a canto a voi, o Cammillo, e sono certo che non disturberà le vostre faccende col parlare a dirotto. Cecco starà vicino a me, e farà gli onori della mensa: gli resterà così meno tempo per interrogarvi. Mi parrebbe giusto che vi fosse concesso di mangiare in pace.

Francesco. Maestro, che minestra volete voi? Pasta o zuppa?

Cammillo. Serva prima i suoi amici, e poi pensi a sè.

Francesco. Gli amici miei vi fanno sapere che chi *fa le palle non le tira.* A me poi, investito come sono di pieni pōteri, tocca il comandare, e a voi l'ubbidire: pasta o zuppa?

Cammillo. *Punto e virgola;* cioè ho capito che non v'è scampo, l'ha andar così, e così sia. Paste.

Francesco. Di voi altri, amici, conosco il gusto e so come regolarmi. Al doratore rammento una volta per sempre che siamo a tavola per mangiare. *Se mangiate, vien contato per un desinare: se non mangiate, vien contato ugualmente.*

Cammillo. Intendo bene questo proverbio. La vuol dire che qui non si fa da burla. La roba ch'è in tavola, *l'è come roba di dote, l'ha aver fine.* Ma pure il troppo è troppo.

Francesco. Raccomando il silenzio, finchè la minestra non abbia fatta la fomenta allo stomaco.

Carlo. Guarda da qual pulpito viene la predica! Cecco è come il padre Zappata, che predicava bene e razzolava male. Angiolino, passate il Vermutte di Torino.

Cammillo. Anche questo vien di là? Vedo dal cartello della bottiglia che lo vendono i *confetturieri* Giacosa, i quali per i vini non hanno bisogno di frasca, e per i dolci fan venire l'acquolina in bocca a chi passa davanti alla loro bottega.

Francesco. Veramente il cartello dice *confettieri*, e così dicono i vocabolarj sull'autorità del Buonarroti (*La Fiera*). Pretendereste correggere un testo di lingua?

Cammillo. Non conosco altri testi, che di terracotta; ma sostengo che a Firenze si è detto sempre confetturiere, e non confettiere. La vuol la lingua parlata, e se un nome non gli garba, la torna alla scritta. Non so più come regolarmi: la mi farebbe incocciare sul serio. Sappia che *il miele si fa leccare, perchè gli è dolce.* Per carità non mi faccia *montare il moscherino al naso* in questi momenti di raccoglimento.

Francesco. Se io metto ne' miei discorsi un po' di amarognolo, è per farvi meglio cantare.

Cammillo. Si ricordi però che *in casa de' sonatori non si fa veglia.*

Francesco. Quando di questo vino avrete innaffiata la gola, mi direte i nomi delle varie qualità di minestre di pasta, che si vendono alle botteghe o si fanno in casa.

Cammillo. Per essere, è buono questo vermutte! I Pastai vendono la *barba di cappuccini, i capellini, i sopraccapellini, i vermicelli* o *spaghetti, i foratini, le bavette, le strisce, le lasagne, i maccheroni, i cannelloni, i maltagliati, le stelline, gli stortini, i semini* o *semi di mela* o *di popone, la grandine, le grandinine, la gragnòla, i bruci, le penne, la nebbia, gli occhi di pulce, la minestra di primiera* e *la minestra maritata* o *mischiata.*

Le paste alla casalinga sono *tagliatelli, maccheroni, fulminanti, lasagne, pasta grattata, topi, bonifatoli, agnellotti, cappelletti e tortelli di magro.*

Francesco. Intanto che mangiamo i principii, tra' quali vi raccomando la spalla di San Secondo, mi darete qualche schiarimento sui *topi* e sui *bonifatoli,* che non conoscevo nè di nome nè di persona.

Cammillo. Questa spalla è un boccone squisito. Bevo un sorso per imbalsamarla, e sono con lei.

I topi si fanno di semplice farina impastata, in questa maniera: si calca la pasta a pezzettini tondi col dito sul rovescio della grattugia, e ne vien fuori uno gnocchettino bislungo, che pare un topino smilzo.

I bonifatoli poi si fanno così: si mette il fior di farina sparso sulla spianatoia, e con una spazzola di saggina vi si spruzzola sopra acqua pura. Vengono in tal guisa a formarsi da sè tante pallottoline, quante sono le gocciole dell'acqua spruzzata. Si pone quella farina mescolata con le pallottole entro un vaglio, dai buchi del quale, agitandolo esce la farina e vi restano i bonifatoli, che si tengono al sole tanto che assodino un poco, e senz'altro si buttano in pentola. Questa minestra piace molto per un certo agrettino, che la distingue dalle altre.

Francesco. Nel fritto di filetti, cervello e animelle abbiamo anche i vostri nicchi di fegato, ma non di quello che si accartoccia. Prendete del contorno, che è di frittelle composte d'ova e farina.

Cammillo. Ecco il solito sbaglio, perdoni se dico così. Neppur queste si chiamano frittelle; le sono *ficattole*.

Francesco. Il nome non mi giunge nuovo, ma tuttavia ne desidero una dichiarazione.

Carlo. Cecco, ti raccomando la discretezza: lasciagli il tempo d'inghiottire i bocconi. S'intende acqua, ma non tempesta! È questo un flagello pel Sezzatini, che del fiato ne butta via anche troppo nel dorare.

Cammillo. Lo lasci fare: non mi sgomento per così poco. Ho anch'io ben rotto lo scilinguagnolo.

Le ficattole sono impastate d'uova e farina. Messe in padella a tagliolini stiacciati e tondi si rigonfiano tanto che si suol dire:

Oh! guarda com'è bella
La ficattola in padella!

Levate dal fuoco si raggrinzano tutte in varie maniere, ed è appunto per questo che d'un cappello, d'un vestito, di una tela sgualcita si dice: *n'hai fatto una ficattola*. Si chiama anche *bella ficattolina* una graziosa bambina, benchè non abbia il vestito *rincincignato*.

Francesco. Non trovo registrata questa parola, che veramente non ha il senso di stropicciato. Si dice anche *incincignato*.

E quel fritto di pasta lievita, tagliata a marzapane, come lo denominate voi? A qualunque costo non dico più frittelle, altro che alle macchie del vestito.

Carlo. A questa domanda rispondo io, affinchè Cammillo abbia tempo di mangiare il lesso. Que' tagliòli di pasta fritta si dicono *donzellette* o *donzelline*. E aggiungo che vi sono anche le *rocchettine* di riso, poco dissimili dai sommommoli, le quali pure non si chiamano frittelle, benchè si friggano. Sei contento?

Francesco. Contentissimo; perchè Cammillo, benchè avesse nella strozza un pezzo di lesso che gl' impediva la parola, ha chinato la testa in atto di approvazione.

Ecco l' agnello co' pisellini, che è di rubrica in questo giorno dell' Ascensione. Prendetene su in abbondanza e sappiatemi dire, maestro, se vi pare che sia di quello che ha il prugnòlo.

Cammillo. Manda un odore che consola, è un agnello da Pasqua: si direbbe *che ha poppato da sedere*. Di questi *intinti* ce n'è pochi, e i pisellini, benchè cotti, hanno sempre il picciuolo attaccato, che è il segno dell' esser buoni.

Carlo. So che dell' agnello grasso si usa dire che ha poppato da sedere, ma non sapevo che i piselli per esser buoni dovessero avere il picciuolino attaccato.

Cammillo. Si conosce di lì che sono teneri, o della miglior qualità. Certo è che bisogna che siano *colati*, e non *baccelloni*. Quando non sono colati, riescono meno cottoi, e se di questi ne mangiassi anche pochi, lo stomaco me li *rinfaccerebbe* tutta la notte. Sa bene che si chiamano colàti que' più

piccoli, passati per vaglio, e baccelloni quei più grossi, dei quali in Firenze non si fa uso per la cucina, quando non siano di Pistoia o d'altri luoghi più lontani, dove provano meglio che qua.

Francesco. Tagliate, Angiolino, la sfoglia di cotesto *vòluvan*, e servite i commensali in senso inverso, per dar tempo al maestro di analizzare bene i suoi pisellini.

Carlo. O che era necessario mettere in tavola una parola francese? Non potevi dire, in cambio di *voluvan*, ciambella di pasta sfoglia con *rigaglie?*

Francesco. Che vuoi? La nostra cucina pur troppo è diventata poliglotta: usa i nomi delle altre lingue dopo di avere abbandonato i suoi. La vera chiave per togliere a un popolo la sua indipendenza, è appunto questa: va preso per la gola. Infatti gl'Inglesi, che vollero farsi padroni del nostro commercio, ci obbligarono a dar lo sfratto all'arrosto di manzo, per prendere il *rosbiffe*. I Tedeschi per avere il pretesto di appropriarsi alcune province, ci regalarono il *sarcraut:* e i Francesi, che agognano far tutto un boccone della gamba italiana, dopo averla con greca gentilezza sgravata del ginocchiello, ci confettano coi loro *sortù*, *fricandò*, *ragù*, *colì*, *purè*, *salmì*, *gattò*, *pasta brisè*, *flan*, *suflè*, *vol-au-vent*, *dessert* e simili.

Angiolino, scalcate intanto l'arrosto di polli e fatelo girare.

Carlo. Del cuciniere moderno, infarcito di vocaboli forestieri, potrebbe farsi un libro utile per

due razze di ghiotti: per quelli del mangiar bene, e per quelli del parlare. È un pezzo che Girolamo va mulinando intorno a ciò, e dice che farebbe un largo guadagno chi lo mettesse fuori. Non v'è libro che abbia uno *smercio* sicuro come questo. E de' cuochi prettamente fiorentini ve n'è parecchi, ed io ne conosco uno che quando ha da proferire una parola non toscana, si divincola come un ossesso, e aggiunge sputando, *salmisia*, e *in terra vadia*.

Come vi gustano, Cammillo, cotesti galletti?

Cammillo. E' son piccoli davvero, ma non son *ceccherini*. Non sa ella che noi diciamo: galletto di primo canto, boccon santo?

Carlo. Versagli, Angiolo, di quel vino asciutto che ha 14 anni sul groppone. A quel tempo la malattia dell'uva non era uscita fuori dell'inferno, e dello zolfo se ne preparava il bagno pei rognosi.

Cammillo. Questo bicchieretto amo serbarlo per il *lucardino*, che già viene in tavola. All'apparenza non è di quel cacio da *turare i buchi*, ma di quello che viene *di sotto banco*. Su questo io bevo meglio che sull'arrosto. Col galletto mangerò l'insalatina di campo, la quale ha da essere ben salata, poco aceto, e bene oliata.

Francesco. Hai da sapere, Carlo, che la voce *smercio*, benchè sia sui labbri di tutti, non la trovi mai registrata. Trovi invece spaccio che nessuno l'usa, fuor che i cocchieri di vettura, i quali dicono ho fatto uno spaccio, per dire che hanno fatto una condotta.

E voi, maestro, che avete voluto esprimere con quel nome di ceccherino, e qual senso date al cacio che tura i buchi, e a quello di sotto il banco?

Cammillo. Noi chiamiamo ceccherino il piccolo galletto magro e stentato; per *cacio da turare i buchi* intendiamo quello che par gesso. *Di sotto banco* è invece quel cacio bonissimo, che i bottegai tengono riposto per gli avventori più degni, o per coloro che lo pagano meglio.

Francesco. Levatemi una curiosità. Su questa bottiglia è un cartellino che dice: vin santo del 1852. Consimili cartellini li vedo in ogni bottega sopra vasi, bocce o cassette, contenenti conserve, salse, medicinali, droghe ec. Li vedo anche sul corpo di libri, di astucci, e sopra involti d'ogni maniera. Alcuni li chiamano barbaramente *etichette;* e voi come li chiamate?

Cammillo. I librai, i cartolari, gli speziali, i droghieri ed altri li dicono *bottelli* e *bottellini,* perchè si stampano con un botto solo, in piccolo foglio, e da una sola parte. Sarebbe per gli stampatori un bottello anche il polizzino pasquale. Se sono molto piccoli, li dicono *bocchini* e *occhietti.* A quelli sul corpo dei libri resta il nome di *cartellini.* Alla stamperia che è nella mia strada (Via S. Zanobi) conosco un lavorante, che non fa altro che bottelli, dei quali se ne serve anche per mettere sui *pacchi* delle stampe, quando deve *impaccarle* volume per volume, o foglio per foglio.

Francesco. Anche quest'altra è curiosa! Dunque

voi dite *pacco* e *impaccare*, mentre questo nome e questo verbo non hanno il battesimo della Crusca? L'hanno bensì il *pacchetto* e *l'impacchettare*, perchè il Redi che lavorava di fine, ebbe occasione di usarli. Ma chi fa un pacco invece d'un pacchetto, non potrà dire impaccare? Nè voi chiamereste pacchetto un pacco di cento o di mille libbre; non è vero?

CAMMILLO. È verissimo: badi che qualche volta diciamo anche *appaccare* e *appacchettare*.

FRANCESCO. Tanto meglio: ci penserà cui spetta; quanto a me, me ne lavo le mani.

DIALOGO QUINTO

[VERNICIATORE]

Finito il desinare, e dopo aver preso il caffè, gli allegri commensali si erano separati. Mentre Cammillo avea voluto andarsene all' aria aperta per isvaporare i fumi del vino asciutto e del vin santo, Girolamo era entrato in galleria a fare un sonnellino sulla poltrona, e gli altri due si erano messi a giuocare nelle stanze del biliardo e del trucco.

Due ore più tardi i tre amici scesero in giardino, e avendovi trovato Cammillo con Giovacchino Sgatti, verniciatore di carrozze, ripresero la loro conversazione.

Carlo. Bravo Giovacchino! vi aspettavo a braccia aperte, per farvi vedere la *berlina* che è ridotta in pessimo stato. Vi hanno dato da rinfrescare?

GIOVACCHINO. Mi hanno trattato benissimo, e ne avevo bisogno, perchè vengo di lontano, ed ero quasi digiuno. Ho veduto il legno, e non v'è da fare altro che ritingerlo. Potrà mandarmelo quando vuole.

FRANCESCO. Non perdiamo tempo; mettiamoci a sedere sotto il loggiato. Cammillo parlerà del tingere e verniciare secondo l'arte sua, e Giovacchino dirà poi qualche cosa intorno alla verniciatura delle carrozze.

GIOVACCHINO. Il Sezzatini mi ha già informato di tutto, e farò volentieri la mia parte, dopo quella del compagno.

FRANCESCO. Prima di tutto debbo dire ai miei amici, che quando siamo arrivati qui ho notato che voi eravate a sedere sopra i piedistalli di terracotta da regger vasi, i nomi dei quali però non ebbero il benestare dell'Accademia, benchè fino dal secolo XVII li fabbricasse il Vanni dell'Impruneta, e fossero chiamati da tutti, i più alti *vasine*, e i più bassi *formicolai* o *acquaiòli*, per il gorello che hanno intorno, a salvare i fiori più delicati dalle formiche.

CARLO. Quali sono, o Cammillo, le materie sulle quali applicate le tinte e le vernici?

CAMMILLO. Si danno più che altro al legno, al ferro, alla terracotta, alla pietra, ai pavimenti ed ai muri.

Al legno nuovo che abbia da restare del suo colore si fa la verniciatura in questo modo: gli

passiamo sopra due volte l'olio di lino cotto; gli diamo poi una mano di vernice coppale, e la lasciamo asciugar bene; se ne dà una seconda mano, ed anche una terza se bisogna.

Francesco. Diteci come si compone e si prepara questa vernice.

Cammillo. Si compone di gomma coppale, d'acqua di ragia e d'olio cotto.

Per prepararla è necessario metter la resina asciutta in un fiasco, e farla struggere al fuoco Quando principia a *bollire in chiaro,* cioè quando non tramanda più fumo, leviamo il fiasco dal fuoco per dosarla, che è quanto dire, versarvi dentro prima l'olio e poi l'acqua di ragia. Questa vernice si può fare grassa o magra secondo la quantità maggiore o minore d'olio che vi si unisce. Quella più grassa cristallizza meglio.

Se la verniciatura ha da *spulirsi,* diamo al legno diverse mani di coppale a fine di poterla *seppiare,* e levarle *la corda* fatta nel distenderla.

Francesco. Non so che sia la corda.

Cammillo. Noi chiamiamo così quei fregacci a costola, che la setola del pennello lascia sulla vernice e anche sulla tinta.

Francesco. Mancano ai Vocabolarj il seppiare e lo spulire, e mi pare che vi starebbe bene il primo, e anche meglio il secondo, che è d'uso comunissimo. Non è vero?

Cammillo. Sì certo. Oltre il nostro, v'è lo *spulire a spirito* del noce, dell'ebano, del magogane,

dell'acero, del gattice e d'altri legnami. V'è lo *spulire* del marmo, dell'alabastro, del porfido e delle pietre dure. E queste ed altre materie si spuliscono per farle doventar lustre a specchio.

Abbiamo però una *spulitura* che si fa con un fine del tutto contrario, ed è quella dei cristalli, ai quali si leva anzi, a forza di smeriglio, il lustro e una parte di luce.

FRANCESCO. Nè posso credere che a quest'ultima mirasse l'Alberti, quando registrò l'aggettivo spulito con la dichiarazione: *ha perduta la pulitura,* mentre a quel tempo non si spulivano ancora i cristalli.

CAMMILLO. Passiamo alla *raffinatura*, la quale consiste nel levigare la vernice con cencio tuffato prima nell'acqua e poi nella pomice macinata, nel darle il tripolo, e nel farle altre carezzine con cencio bianco, leggermente unto, che strofiniamo fortemente sulla coppale a fine di riscaldarla, e di tirarle fuori tutto quanto il lustro.

Ben riscaldata che sia, con altro panno pulito, nel quale si mette fior di farina asciutta, o amido, si cerca disugnerla e farle spiccare la lucentezza.

FRANCESCO. Avete altre maniere d'inverniciare?

CAMMILLO. Si fa anche la *verniciatura a pulimento.* Si principia dal dare al legno una mano d'olio cotto, e poi si mestica. Se questa operazione deve farsi al ferro, alla terracotta ed anche al muro, si mescola all'olio un poco di minio, che salva il ferro dalla ruggine, e la vernice dall'umidità.

FRANCESCO. Che è il *mesticare?*

Cammillo. La *mestica* è un impasto di gesso da legno, còlla e olio cotto. Serve per tirare il piano agli oggetti da *pulimentare*. Se ne dà quanta occorre appunto per trovare il piano. La mestica o si spiana a secco, o si *abbazzona*, cioè si spiana con acqua e pomice.

Francesco. Il vostro *pulimentare* meriterebbe gli onori di una stacciatura accademica; ma *l'abbazzonare* è la prima volta che mi viene tra' piedi, nè so farmene una idea chiara.

Cammillo. Sappia che è per noi ciò che per i muratori è il *piallettare* l'intonaco. I maestri si servono del *pialletto*, e noi ci serviamo della pomice in pane. Ambedue in fine dei conti tendono a produrre lo stesso effetto, quello cioè di ragguagliar bene o l'intonaco o la mestica.

Francesco. Tostochè per i legnaiuoli fu conceduto che il *piallare* facesse mostra di sè nel codice della lingua, mi parrebbe della buona giustizia distributiva il fare altrettanto del *piallettare* dei muratori e del vostro *abbazzonare*. Dirò come dite voialtri: *l'è chiara come la luce del sole, l'è firma, non v'è da ripetere*. Andiamo oltre.

Cammillo. Asciutta che sia *l'abbazzonatura*, si pomicia a secco la mestica, e poi le si dà una mano d'olio e quindi la tinta *falsa*, che è come dire quel primo colore che non è stemperato a vernice. Vi si stende da ultimo il colore a buono, *stemperato* a *vernicetta*, cioè a coppale allungata con acqua di ragia.

A un tal punto le diamo una *sbozzata*, o sia una prima *seppiatura*. Diamo anche altre mani di tinta; e dopo aver seppiato a buono, si raffina la tinta medesima col cencio impomiciato, col tripolo, e le si fanno le altre carezze già accennate.

Nel seppiare si bada di non arrivar troppo la tinta e di non lasciarvi grossezze che facciano rilievo. Nel primo caso si dice al lavorante: guarda bene che non vengano *chiarelle;* nel secondo, cerca ad ogni mo' di non lasciarvi *pulighe*.

FRANCESCO. Qui davvero un po' di spiegazione non farebbe male, perchè io possa intender meglio ciò che sono le chiarelle e le pulighe.

CAMMILLO. Le chiarelle sono quelle piazzòle fatte dalla seppia nella vernice fino a ritrovare la tinta falsa. Le pulighe son rialti rimasti fuori dove fu lasciata la corda.

CARLO. E gli affissi come li tingete voi?

CAMMILLO. A questi si principia dal dare una buona mano d'olio cotto, e se fossero persiane, si dà anche un colore qualunque per ammannimento, e vi si stende sopra la tinta a buono. Si dà bene stirata, acciocchè non vi restino *borse*, nè grossezze, nè colature.

FRANCESCO. Ma che c'entrano qui le borse?

CAMMILLO. Noi chiamiamo così quelle gocciole di tinta che rimangono pendenti, più che altro dalle stecche delle persiane.

FRANCESCO. E al legno ordinario, che volete macchiare a imitazione dei legnami fini, quali opera-

zioni fate voi, sicchè possa ingannar l'occhio, o almeno appagarlo?

CAMMILLO. Cominciamo dal dargli la tinta che abbia il colore, che ha il fondo del legno da contraffarsi. Si *smacia* questa tinta con fregacci, che dovranno rappresentare le macchie. Per dar risalto a queste, ne facciamo altre, dette *venature*, le quali si eseguiscono sopra una preparazione, che prende il nome di *velatura*. Questa la diamo molto unita e stirata, e per ottenerne l'effetto siamo soliti dire a chi la distende: *tessila bene*, cioè striscia andantemente il pennello per il lungo e per il largo.

FRANCESCO. Domandai ieri in via del Ciliegio ad un verniciatore, che tingeva a noce la porta di una bottega, come chiamasse quello strisciare a zig zag d'una *pennellessa* asciutta sopra la tinta fresca, ed esso mi rispose, che *latteggiava*.

CAMMILLO. Questo latteggiare si fa per imitare quelle *ritrose* che suole avere il legno, cioè quell'andare delle fibre in direzione contraria delle altre. Con la pennellessa si sfuma la tinta ancor fresca, e vien questa di colore più sbiadito dell'altra che ha accanto. Il nome lo prende dalla tinta cambiata, che somiglia al colore del latte.

FRANCESCO. Mi resta a sapere come si compone la *velatura*, e vorrei ancora qualche altra spiegazione intorno allo *smaciare*.

CAMMILLO. La velatura si compone di una terra colorata a olio, d'acqua di ragia, d'olio cotto e di un poco di vernice coppale. Sopra questa velatura

si smacia e si *vena* immediatamente, come si farebbe nel dipingere a buon fresco.

Lo smaciare, la non si confonda, è proprio il fare *smaci*, ossia macchie, al legno col pennello, in guisa che paiano macchie naturali, come quelle dei nocchi del noce, che a farle bene ci vuol mitidio.

FRANCESCO. Che non si trovi nel Vocabolario questo verbo, pazienza; ma non v'è nemmeno *venare*.

E quale è il modo di verniciare i pavimenti?

CAMMILLO. Nella verniciatura de'pavimenti o impiantiti si principia dal bagnarne i fessi con olio e colla, e stuccarli con mestica. Di questa se ne danno al lavoro diverse mani, quante ne possono abbisognare per farlo diventare perfettamente piano. La mestica è più sciolta di quella che si adopra nel pulimento. Si spiana a secco, o si *abbazzona* con pomice e acqua, e anche con rena fine ed asciutta, sotto lo spianatoio.

Dopo aver dato l'olio all'impiantito, si segna e si spartisce. Lo spartimento può farsi *a campo pieno, a fascia controfascia e fondo, a mezze cantonate,* le quali vengono a formare l'ottagono, *a disegno, a tappeto, ad ambrogette* e *a legno.*

I fondi si fanno sempre *o graniti* e *spruzzati,* ovvero *venati* e *bacati.* I primi imitano il granito di varii colori, come l'orientale, il granito rosa, il porfido rosso, o il verdone. Ai secondi, che contraffanno i marmi, diamo prima la tinta del fondo di quel marmo che si vuol rappresentare, e in vece della

velatura si macchiano sulla tinta, che è quanto dire si smaciano. Il *venare* consiste nel fare quegli scherzi di macchia, che somigliano alle diramazioni delle vene nel corpo umano. Il *bacare* è farvi que'segni che paiono bacolini di varie qualità.

I marmi e le pietre che più s'imitano nei pavimenti sono i seguenti: bardiglio, giallo di Siena, portovenere, verde antico, verde di Genova, o di Prato, corallino, broccatello di Spagna, mischio di Seravezza, lapislazzuli, diaspro sanguigno e agata. Alcune di queste imitazioni richiedono qualche velatura, acciocchè le tinte di sotto riflettano meglio. Per questo si suol dire a chi eseguisce il lavoro: *sfumale bene codeste tinte, affinchè possano diafanare.*

Nello spruzzare per granire bisogna che lo spruzzo vada molto unito: altrimenti quell'operazione si chiamerebbe *frustare.* Se quell'atto non è fatto bene e con franchezza, si grida al lavorante: *va a far correre i cocchi, e là potrai frustar quanto vuoi.*

Francesco. Qualche volta i pavimenti screpolano o scortecciano alla superficie, e vien via lo stucco. Da che dipende lo *screpolare* e lo *scortecciare?*

Cammillo. Lo screpolare viene dalla mestica debole; lo scortecciare da qualche untuosità, che abbia il mattonato, e ciò si dice *sbullettare.*

Francesco. Avete nessun altro arnese, oltre quelli già nominati, che serva alla doratura o alla inverniciatura?

Cammillo. Non mi ricordo d'altro, e mi pare che qui finisca la mia parte. Ora vien quella di Giovacchino.

Carlo. Quando ricevete, Sgatti, i legni nuovi dal *carrozziere*, che cosa fate voi da prima?

Giovacchino. Cominciamo dal dare al legname una mano d'olio di lino cotto, che serve ad inzuppare i pori; e poi gli diamo tre mani di ammannitura.

Francesco. E come la preparate?

Giovacchino. Con biacca e con litargirio macinato ad acqua, del quale facciamo panetti che si mettono ad asciugare al sole, o a lento fuoco. Si mischia una parte di litargirio con due di biacca di Genova, e il tutto macinato a olio cotto si stempera con uguale quantità d' olio e d' acqua di ragia. Tale composizione si chiama *ammannimento.*

Se troviamo sul legno qualche imperfezione, come bucherelli, o *sbocconcellature* profonde, ci serviamo di uno stucco o impasto stretto per riempire quei vuoti, adoperando il mestichino o il coltello. Per farlo sodetto, quello stucco, prendiamo due terzi di polvere di biacca e un terzo di litargirio, e gl'impastiamo con dose uguale d'olio e di acqua di ragia. Si danno quindi due mani di ammannitura per trovare il piano, e alla seconda mano si mescola la terra rossa macinata a olio, acciocchè venga di un colore più forte.

Si passa dopo alla pomiciatura o con vera pomice, o con sasso incotto delle nostre cave, spianando ad acqua pezzo per pezzo. Inoltre si ritro-

vano tutti gl'intagli, gli sgusci e i contorni della *cassa* con limettina a legno e con pelle di pesce.

Spolveriamo bene da ultimo la carrozza, e la tingiamo a color falso. Se il padrone vuole un turchino grave, si dà per colore falso il celeste; se un verde, diamo il bigio; se un color granato, si dà lo scuro.

Vi ripassiamo sopra altri stucchi e li spianiamo, e poi torniamo a tingerli di falso. Ma se la tinta deve esser verde, questa seconda volta diamo subito il colore a buono con azzurro, verde eterno e giallo cromes, e se ne applicano due mani al carro, e tre alla cassa.

Asciutto che sia il colore del fondo, ci mettiamo a *profilare* il carro *di largo*, cioè nel mezzo, e poi *si controprofila* di altro colore, e chiamiamo questa operazione *trafittare*.

Francesco. Che intendete per trafittare?

Giovacchino. Diciamo *trafitte* que'filettini di colore diverso, che si mettono a riscontro dei profili, cioè dei fili più larghi, quasi a mortificarli.

Carlo. Non tutto il legno però ha il fondo dello stesso colore.

Giovacchino. Sopra il cielo della carrozza chiusa si dà di nero d'avorio a più mani.

Per far questa tinta prepariamo osso bruciato e macinato ad acqua: se ne fanno panetti, che si lasciano asciugare: si macina quel nero a olio di lino cotto, e maciniamo separatamente anche l'azzurro e il verde eterno. Di tutto ciò si fa un

impasto nella proporzione di una libbra di osso bruciato, di tre oncie di azzurro e tre di verde eterno. Allora prende il nome di nero d'avorio, e si stempera a vernice e acqua di ragia.

Si passa poi a verniciare tutta la carrozza, dandone due mani al carro e tre alla cassa. E ad ogni mano si lascia passare un giorno, perchè asciughi; ma finalmente se ne impiegano tre, affinchè la vernice secchi bene, prima di metterci a seppiare,

Francesco. Come fate la *seppiatura?*

Giovacchino. Si fa con l'osso del pesce calamaio, seccato e sbucciato. Il *seppiare* consiste nel passare la polpa di questo osso sopra la vernice con acqua, per ispianarne le grossezze o la corda.

Eseguito questo lavoro, si prende pomice pesta, passata per velo finissimo, e con cencio lano ed acqua si strofina sopra la vernice, per toglierle quei freghi che vi ha lasciato la seppiatura.

Si lava in fine tutto quanto il legno con acqua chiara, e si asciuga diligentemente con pelle scamoscia.

Prima di stendere sulla tinta la vernice coppale, la quale deve essere della miglior qualità, si spolvera bene la carrozza, e anche la stanza, nella quale si trova, affinchè la polvere non faccia danno al lavoro. La coppale si fa *filtrare* per renderla più chiara, e se ne dà l'ultima mano a lustro, tanto al corpo del legno, quanto al carro e agli altri pezzi accessorj, che è come dire, al timone, agli stan-

ghini, ai bilancini, alle bilance del tiro a sei, ai fanali ecc.

Se la carrozza si tinge di turchino (bleu), quando abbia ricevuto due mani di questa tinta chiara, se ne passano tre di velatura d'oltremare, o sia di ghimè. L'oltremare, che è in polvere finissima, non si macina, ma si stempera con vernice a olio.

Se si tinge di *color pruna* o *testa di moro*, dopo date le due mani di scuro, se ne passano tre di velatura con lacca di Monaco. E questa lacca, che è in panetti o in lacrime, si macina a olio cotto e si stempera a vernice.

Altro non avrei da aggiungere a ciò che ha detto Cammillo.

CARLO. E gli arnesi del mestiero quali sono?

GIOVACCHINO. Noi facciamo uso dei seguenti:
Pennelli di setola di maiale,
Pennelli in penna di pelo di puzzola,
Pennelli a strascico, del medesimo pelo,
Pennelli in asta, di setole diverse,
Pomice,
Lima e limettina,
Pelle di pesce,
Seppie,
Pietre con rulli per macinare le tinte,
Mestichini e coltelli,
Leve a menatoio e all'inglese per alzare i legni e le ruote,
Binde a guisa di *martinicca*,
Capre e caproni,

Trespoli per trasportare le casse,
Pentoli invetriati per le vernici,
Scodelle invetriate per le tinte.

Francesco. Mi è rimasto sullo stomaco ciò che disse Carlo in principio del dialogo, chiamando *carrozziere* chi fabbrica le carrozze, nel tempo che la Crusca lo denomina *carrozzaio*, e serba l'altro nome a chi le guida, lo stesso che cocchiere. Vorrei sapere da Giovacchino chi disse bene, se Carlo o la Crusca.

Giovacchino. In Firenze per carrozziere tutti intendono il fabbricante, e non altro. Benchè si chiami *carraio* chi fa i carri, e *cassaio* quello che fa le casse, non v'è alcuno che dica carrozzaio a chi fa le carrozze. Farebbe ridere chi in cambio di cocchiere dicesse carrozziere: e anche a chi custodisce questi legni non si dà altro nome che di *guardacarrozze*.

Carlo. Quando Cammillo poco tempo fa venne a ritingere e a rinverniciare le finestre e le persiane di casa mia in Firenze, notai alcuni nomi e verbi che oggi non ha usati.

Per ripulire i telai si valse di alcuni ferri da raschiare, che mi disse come si chiamavano, ma dei quali io non ho ritenuto il nome.

Adoperò anche certi pennelli di setola, ben consumati dalle parti, e di questi non domandai allora alcuna spiegazione.

Usò poi due verbi, uno dei quali mi parve affatto nuovo, cioè *appastellare*, e l'altro ch'è *ammozzolare*.

Vorrebbe egli supplire adesso a ciò che non disse allora, o che io non ricordo?

CAMMILLO. Sono pronto.

Gli arnesi, dei quali ci serviamo per raschiare la tinta e la vernice invecchiate sulle finestre e persiane, sono di quattro forme, cioè *ferro quadro, ferro a saetta, ferro a linguetta* e *ferro a mezzo tondo,* secondo che si ha da lavorare sul piano, sul concavo o sul centinato, sulle gole o sui listelli.

Quei pennelli consumati dalle parti li chiamiamo *sferre* o *sferrette.*

Diciamo poi che la vernice coppale si *appastella,* quando si dà col pennello bagnato. Si appastella ancora sotto la seppia l'ammannitura del pulimento, allorchè non è abbastanza secca. Appastellare è quanto dire far bozzolini, come quelli che si staccano dalle mani fregandole tra loro, dopo aver maneggiata la pasta di qualunque sorta.

La resina coppale, che nel dosarla si separa dall'olio e dall'acqua di ragia, si *ammozzola,* ossia fa mozzo o si unisce in masse, e quasi si rappiglia.

FRANCESCO. Giacchè avete contentato Carlo, bisognerebbe che contentaste anche me, che avrei da farvi alcune chiacchiere.

CAMMILLO. Non sa che di chiacchiere e d'acqua benedetta se ne può fare e avere quant'uno vuole? Non si tratta qui di tagliare i panni addosso a nessuno.

FRANCESCO. Questa mattina dopo la messa ho assistito sul sagrato ad un colloquio di contadini,

che ne hanno dette molte e delle belle. Vi dirò quelle che mi sono rimaste in mente, e voi ne farete il commento.

Uno di loro disse, che Bilica aveva perso il podere, e Ciarpa l'aveva ritrovato.

Un altro soggiunse che Tonio gingilla, armeggia e buschera giornate, nè fa meraviglia, perchè è nato di febbraio.

Un terzo asserì che il manzo del fattore ha il prezzo sulla coda.

Cammillo. Bilica perse il podere, perchè tentennava sempre e non concludeva nulla. Ciarpa, che abborracciava, ma faceva presto, lo ritrovò. Benchè presto e bene non stiano insieme, pure a presto fare c'è tempo a rifare. Così è meglio un ciarpone che fa, di quello che un dondolone che sta a vedere.

Tonio nato di febbraio si perde in opere inutili, fa discorsi vani, sciupa il suo tempo, non leva le mani di nulla; ha dello scemo, come il mese, nel quale nacque.

Gli ha il prezzo sulla coda, corrisponde a quest'altre maniere di dire: è come andare a pigliare il pane al fornaio; non se n'esce, o bere o affogare, il prezzo è questo; se non vi piace, sapete come fare; non soffre tara.

Qui ebbe fine il dialogo, avvicinandosi l'ora per i due artigiani di recarsi alla stazione di Sesto, affine di prender posto sulla via ferrata, e tornarsene a Firenze.

DIALOGO SESTO

[INCISORE IN RAME]

Era la domenica mattina de' 23 giugno, quando il cav. Antonio Perfetti si presentò non aspettato alla villa di Sesto. [1] *I servitori volevano annunziarlo al padrone; ma egli sentendo che Carlo stava co' suoi amici nella galleria delle stampe, desiderò di sorprenderli in luogo così adattato, e frettolosamente si avviò a quella sala. Appena comparve sul limitare si udì uno scoppio di evviva, che rimbombò fragoroso per tutto il casamento. Scambiate le solite strette di mano, il dialogo ebbe principio nel modo che segue:*

Carlo. Chi non muor si rivede. Voglio segnare la vostra visita col carbon bianco.

Antonio. Eppure questa gita non me la sono presa a tre quattrini la calata. Mi stava a cuore, e

se non ho potuto farla prima, attribuitelo alle faccende dell' arte e dell' impiego, che mi tengono al sizio da mattina a sera. Ebbe ragione il Morghen, quando al ricevere il diploma dell'Accademia di Volterra esclamò: *qui si compendia tutta la vita dell' incisore.* In quel diploma v'era intagliato un bozzolo di seta col motto *sepulti laborant.*

Carlo. E il valentuomo aveva già provato come egli, stando sepolto nel bozzolo, era pur giunto ad informar l'angelica farfalla.

Vi avrà detto l'amico di che dobbiamo occuparci quest' oggi. Per non mettere tempo in mezzo, comincierò dal domandarvi di quali studj preliminari ha bisogno il giovane, che si dirige all'arte dell'intaglio in rame.

Antonio. Il primo studio che deve fare è quello del disegno. Copia da prima le estremità del corpo umano, e passa quindi a pezzi maggiori e anche all' intera figura.

Noi dopo tale esercizio fummo messi a disegnare dai gessi l'antico, per avvezzar l'occhio e la mano alle belle forme della greca scultura. Si lavorò in principio sulle grandi proporzioni, e a poco a poco scendemmo fino alle minime. Sul finire del disegno, che dicono elementare, e innanzi di esser messi a disegnare dal vero, ci venne permesso di fare i primi esperimenti d' intaglio.

Il maestro ci diceva che maneggiando troppo presto il bulino, ci saremmo distolti dalla matita, e tardando oltre il dovere, la nostra mano diver-

rebbe meno pieghevole all'uso dei ferri. Questa regola era santa, e vidi più tardi che alcuni per mancanza d'esercizio nel disegno restarono puri incisori meccanici; e altri che avevano tardato a trattare il bulino, pensando che bastasse il solo disegno a bene intagliare, riuscirono in fatto semplici graffiatori di rame.

Carlo. Queste regole però devono avere le loro eccezioni.

Antonio. Non lo nego. Non v'è regola che non le abbia. Si potrebbe qualche volta dire, come si dice della camicia dei gobbi: tagliala male, la riesce bene.

Carlo. Avete detto essere utile nell'arte vostra l'avvezzarsi a disegnare dal vero.

Antonio. Lo credo anzi necessario. E noi pure disegnammo dal vero, e anche dai dipinti de' sommi maestri, non uscendo dai pittori della Scuola toscana e della romana, e restringendoci quanto a quest'ultima alle opere del divino Raffaello e del Perugino.

Carlo. Questa limitazione mi garba, poichè fuori del Sanzio chi veramente fu esimio nel disegno tra i Romani, è il Vannucci, il quale aveva finito d'imparare a Firenze ad essere il Masaccio della sua patria.

E per l'opera di bulino quali modelli vi proponeva la scuola?

Antonio. Ci metteva davanti, come esemplari, le *Stampe* dell' Edelink, e particolarmente quelle che voi

avete qui nella galleria di campagna, cioè la Sacra famiglia dell'Urbinate, e il ritratto dello Champaigne, il pianto degli Angeli, la Maddalena e la tenda di Dario del Le Brun.

CARLO. Nessuno più dell'Edelink seppe riunire tanti pregi nell'arte: disegno, chiaroscuro, *prospettiva aerea, tinte locali,* morbidezza, varietà, facilità. Fu poi veramente impareggiabile nella intelligenza della forma, e nel rilievo, che si scambia col vero.

ANTONIO. E benchè a suo tempo si conoscesse già il sussidio dell'acquaforte e della puntasecca, non adoperò mai nè l'una nè l'altra, a dimostrare vie meglio la *bravura* del suo bulino.

CARLO. Tuttavia mettendo a confronto con le sue le altre migliori stampe della mia raccolta, mi è pur forza confessare che altri in alcune parti lo hanno superato.

ANTONIO. Lo superarono al certo il Wille e il Balechou nella nitidezza del taglio, il Drevet nella morbidezza, il Masson nelle tinte locali, lo Strange nelle carnagioni, l'Audran nella franchezza del tocco e del chiaroscuro. Nel tutt' insieme però egli è sempre, senza contrasto, il primo come modello ed esempio di stile. Non ebbe rivali nell'equilibrio, nella spontaneità, nella grazia. Può dirsi che fosse l'interpetre per eccellenza del bello e del vero, nè altri fin qui gli hanno tolto il posto che aveva come prototipo delle scuole.

CARLO. Quali altri esercizj vi consigliò il Morghen per meglio addestrarvi nell'arte?

Antonio. Avviati che fummo nel buon uso dei ferri, ci fece copiare in penna dal Woollet pezzi di paesi, terreni, frappe, tronchi d'alberi, scogli, rocce e simili, affinchè si prendesse la forma e il tócco franco ed espressivo, che rende tanto degni d'ammirazione i suoi paesaggi; dove col solo nèro di stampa ha saputo svolgere tutta la forza e l'armonia del chiaroscuro, tirandone fuori ogni sorta di tinte e di contrapposti. A dir breve, in quelle sue opere non saprei dire se prevalga, o la varietà che incanta, o la verità che innamora.

E la sagacia del nostro istitutore, a moderare il fervido impeto dell'età giovanile, non mancava ricordarci, come quel valente maestro, quando volle applicare ai soggetti di storia le norme che aveva tenute in quelli di paese, non potè aggiungere nuova gloria al suo nome. Restano per ciò quelle che voi possedete le opere migliori del suo bulino, cioè la villa di Marco Tullio, Ceice e Alcione, la solitudine, il ponte, la Niobe, il mattino, Celadone e Amelia, il Macbet, Fetonte, e sopra tutti la calata del Sole e il cane spagnuolo.

Carlo. In tutto questo sono d'accordo con voi. Ma scendendo alle particolarità dell'arte mi pare in sostanza che nell'incidere non facciate altro che copiare fedelmente il disegno, come unico modello del vostro lavoro.

Antonio. Qui non siamo punto d'accordo. L'incisore non copia, ma traduce. Se il disegno è originale, sarà più facile l'opera nostra: se invece è

levato da un dipinto, le difficoltà saranno maggiori. Fermandoci a questo secondo caso, possiamo ben dire che traduciamo dalla pittura, servendoci del disegno per le proporzioni e pel chiaroscuro. La matita non basta per rappresentare al vero l'opera del pennello.

Carlo. Mi pare anzi che l'incidere dal disegno di un dipinto debba essere come tradurre un libro da una traduzione, e forse da una parafrasi. Tanto peggio per voi che non avete avanti agli occhi altro esemplare fuor di quello del disegno. E se la matita non basta a rendere l'opera del pennello, sfido se potranno renderla il bulino e la puntasecca, che prendon norma dalla stessa matita.

Antonio. Tenetemi dietro, e vedrete che non ho il torto.

Se avessimo a nostra disposizione il quadro da intagliarsi, dopo aver levati i contorni, potremmo ben fare a meno del disegno. La Madonna di Tiziano col putto fu incisa dal sig. Raffaello sulla tavola originale. Non è facile però l'avere questa fortuna, e in tal caso ricorriamo ad altri espedienti. Se il dipinto è nelle gallerie, nelle chiese, o in qualche palazzo di Firenze, andiamo di tempo in tempo a vederlo, e quando il lavoro è a un certo punto, facciamo tirare alcune prove di stampa per portarle sotto l'originale. Là con l'acquerello notiamo sopra la prova quei tocchi, che non sono resi bene dal disegno, o che meglio possano rappresentare il vigore e il carattere dell'opera. Con que-

ste diligenze i buoni intagliatori sono riusciti a significar meglio, che non si fa col disegno, ciò che i pittori di baldacchino avevano saputo esprimere con l'aiuto dei colori. [1]

E il rivedere ogni tanto l'originale che traduciamo giova ancora a ridestare in noi quell'energia, che venne meno nel tener gli occhi di continuo sul rame o sul disegno, ambedue privi del prestigio che viene dalla bellezza dell'opera e dal colorito.

Certo è che passa gran differenza tra una stampa che somiglia un dipinto, e quella che pare un disegno: vedi la prima intonata, armonica, calda, vivissima: ti par la seconda fredda, languida, monotona, quasi metallica.

Carlo. Dalle vostre parole dovrei argomentare che fosse dato all'incisore di significare anche la varietà dei colori.

Antonio. Non ho detto precisamente così, ma sostengo che anche noi abbiamo la nostra tavolozza. Se non arriva a rendere, come sono in natura, il verde, il rosso, il giallo, il violetto, basta però a rappresentarne l'immagine e le differenze. Servono a ciò gl'ingegnosi artifizj, dei quali possiamo valerci, determinando per ogni sorta di tinte un tessuto particolare di segni, che manterremo tanto nelle parti luminose, quanto nelle scure. Lo terremo più leggiero nelle prime, e più grave nelle seconde, variando le larghezze dei tagli in relazione alle forme prospettiche. Nel color grave useremo i se-

gni più grossi e pasciuti, nel tenue i più sottili e leggieri, e presso ai lumi quelli anche più fini e i leggerissimi. Così facendo buon uso dei mezzi che ci somministra l'arte, avremo dato all'intaglio ciò che basta per far comprendere il colorito. Gli esempi finiranno di persuadervi.

Mettete gli occhi su questa stampa del Wille, detta l'*istruzione paterna,* e non dubiterete di asserire che il vestito della fidanzata è di raso color di perla. Mirate cotesto ritratto del conte di San Florentin inciso dalla stessa mano, e vi parrà grave il colore dell'abito di velluto indossato dal protagonista. Non vi sembra manifestamente bianco il cavallo del Moncada, che sta là sopra alla testa di Francesco? E la tonacella del Leon X, che è dirimpetto, non vi apparisce di stoffa cangiante per opera di Samuele Jesi? E in questa Venere, e in cotesta Danae dello Strange non scorgete voi la porosità e la morbida freschezza, e il latte e sangue delle carnagioni, proprio come seppe colorirle Tiziano?

Carlo. Mi avete convinto, e ve ne ringrazio. Ma per applicare gli artifizj incisorj alle diverse materie che sono rappresentate nel dipinto, avete voi regole determinate e costanti?

Antonio. Ne abbiamo alcune, ma non così di rigore, che l'ingegno e la bravura degli artisti non possano cambiarle. La scuola insegna di trattare le biancherie, le arie, le parti luminose con segni di puntasecca; i panni con tratti più o meno pasciuti,

secondo la qualità e grossezza; i velluti con tagli netti aventi uno spacco sottile; i rasi con segni puri e limpidissimi; i metalli con andamento semplice o con lucentezza atti a renderne il forbito o lo scabro; il paesaggio con tócchi mossi, tronchi, svariati. In ogni modo però la regola delle regole sta nello studiare il vero, e tradurlo nel rame con quell'arte che possa propriamente rappresentarlo, non come è, ma come si vede in natura.

Carlo. Perdonatemi, ma qui siete andato fuor del seminato. Se dovete riprodurre sul rame l'originale, come c'entra lo studiare dal vero per rappresentare ciò che si vede in natura? Presumereste far meglio di quel che fece Raffaello da Urbino, o il Vecellio? E osando tanto, dove anderebbe la fedeltà della vostra traduzione?

Antonio. Il celebre Sharp ebbe per norma il tenersi più fedele al dipinto di quello che al vero, e fu rimproverato dal Longhi con le parole di Leonardo, dicendo che si era mostrato più nipote che figlio della natura. Dobbiamo, è vero, rendere con fedeltà il carattere della pittura, ma non fino al punto di copiarne la meccanica esecuzione. Tanto il dipinto, quanto il disegno in molti oggetti naturali vanno per masse e partiti, come sarebbe, ad esempio, nel ritrarre le pelliccie, le piume, la capigliatura. Nè l'uno nè l'altro arrivano mai a dar conto in tali materie dei singoli peli, dei fili, dei capelli. L'incisione al contrario può sciogliere e sfilare quelle masse in guisa da farne distinguere

le parti quasi elementari. Può anzi metterci in grado di contarle quasi ad una ad una. La vede bene che in questa parte il bulino ha un gran vantaggio sul pennello e sulla matita. Gli esempi, assai meglio che le parole, risponderanno alla pungente obiezione.

Ecco là il ritratto del cardinale Dubois inciso dal Drevet. Il pelo di cotesto ermellino è copiato dal vero. Potrebbe ella dire che non le par vero? No certamente. Se l'intagliatore fosse stato fedelissimo all'originale, mancherebbe al pelo la leggerezza, la finezza, la morbidezza che ha nella stampa, e non avrebbe la pelliccia quella evidenza che non poteva darle nè il pittore nè il disegnatore.

Voltatevi qui all'immagine del duca d'Harcourt tradotta dal Masson, e in quelle piume dell'elmo potrete distinguere ad uno ad uno i fili, di che sono composte. Il Longhi, nel ritratto detto delle piume, tenne, come si vede costà, lo stesso modo, e dichiarò poi nel suo libro intorno alla calcografia aver seguitato precisamente la natura, perchè nè il disegno, nè la pittura hanno mezzi di tanta espressione.

Ecco qua l'effigie del Le Brun intagliata dall'Edelink. Per farne i capelli lasciò da parte ciò che aveva segnato il pittore, e giunse copiando dal vero, ora ad aggrupparli senza nasconderli, ora a mostrarli sciolti e divisi, ora a lasciarli svolazzanti senza confusione. In quella chioma alquanto scomposta si vede bene la natura e non l'arte.

Venendo ai miei tempi dirò, che l'Jesi nel fare

la tonacella già nominata tenne a modello un pezzo di stoffa dommascata, senza fare oltraggio per questo al gran pennello del Sanzio.

Il signor Raffaello Morghen nel ritratto equestre fatto dal Vandyck ritrasse un bel cavallo bianco così al naturale da meritare che prendesse il suo nome. Nella sembianza del Volpato non copiò la gala liscia del disegno, ma una bella trina della propria moglie che, da quanto vedete là, pare una trina vera. E nella mensa della Cena tenne a riscontro una tovaglia di bucato già piegata e stirata, e quindi aperta e distesa, nella quale scorgete bene, come sono veramente, le accidentalità delle pieghe e della luce.

E il Toschi in cotesto ritratto di Leopoldo II potè rendere appuntino, tenendola avanti a sè come esemplare, la gran tracolla bianca e rossa dell'ordine di S. Giuseppe. Non vi sembra, guardandola, distinguere la diversità dei colori e l'onda del drappo?

Carlo. Per queste buone ed evidenti ragioni ammetto volentieri che possiate e dobbiate prendere a modello il vero, per far meglio apprezzare nelle stampe le masse e i partiti della pittura; ma non saprei concedervi il mancare in altre cose alla fedeltà, mancanza che ho udito rimproverare sotto voce allo stesso Morghen.

Antonio. Se egli si prese qualche libertà di questa sorte, credo anch'io che commettesse un peccato, ma non di tanta gravezza da dovergli ne-

gare l'assoluzione. Nessun altro al pari di lui avrebbe potuto dire con ragione: *anch' io son pittore.* Io tengo che qualche volta si scostasse un poco dall'originale; ma quei cambiamenti non furono mai tali da toglier grazia al tutt'insieme dell'opera, che riuscì sempre armoniosa e gradevole all'occhio.

Carlo. Messe a confronto le stampe di lui con quelle del Longhi, v'è chi dice del primo essere un poco morbido e *cotonoso* nei contorni; e del secondo, mostrarsi alquanto *vetrino*, e scarso di accordo nelle parti. Che v'è di vero?

Antonio. A me pare che ambedue toccassero la cima dell'arte, nè io sono da tanto che possa giudicarne le opere, da me tenute come esemplari nella scuola, e come guida del mio povero bulino nello studio. Sappiate di più essermi stato il primo maestro affettuoso, e il secondo consigliatore benevolo.

Il Morghen era nato all'arte in una famiglia di artisti, e cominciò a intagliare a dieci anni. Ai diciassette fu mandato a Roma sotto il Volpato, e nel corso di tre lustri vi pubblicò cinquanta stampe, tra le quali la Giurisprudenza, l'Aurora, il Riposo in Egitto, il Ballo delle ore e il Cavallo. Passò in Firenze il resto della sua vita mettendo in luce un maggior numero di lavori, e tra essi la Trasfigurazione e la Cena. La raccolta delle sue opere ascende a poco meno di trecento.

Il Longhi fu iniziato fin da ragazzo al sacerdozio, e ai venti anni uscì dal Seminario di Mi-

lano, dove aveva sentiti i primi impulsi alle arti del disegno. Dopo cinque anni entrò come alunno pensionato nella nuova scuola d'incisione, eretta in quella metropoli. Per il suo forte volere, accompagnato da felici disposizioni, giunse nell'anno trentunesimo ad essere nominato Maestro di detta Scuola dopo aver inciso il ritratto di Napoleone. La Maddalena dal Coreggio e lo Sposalizio di Maria Vergine da Raffaello furono i suoi capilavori. Non arrivò al numero di sessanta l'elenco delle sue stampe.

Eccomi al tirar delle tende. Al Morghen darei volentieri la palma dell'arte, al Longhi quella dell'intelligenza e della dottrina. Il primo in dieci mesi intagliò il Cavallo, in tre anni la Cena, senza aiuto d'alcuno e neppur delle macchine per i fondi, che ancora non si conoscevano. In que' due lavori non scorgi dove cominciasse o finisse l'improba fatica. Paiono incisi tutti d'un fiato. Il Volpato dovè dire, quando vide la Cena, che i soli accessorj gli avevano messo paura.

Il Longhi spese dieci anni nell'incidere lo Sposalizio; ed è noto che Faustino Anderloni lavorò molto nell'aria, nel tempio, nel pavimento e nei panni. Il maestro fece le parti più importanti e difficili, come sono le teste, delle quali non trovasi nulla di più splendido e meglio studiato nell'arte. Mettete gli occhi su cotesta bella prova, e troverete che l'autore non ha da invidiare al suo grande emulo, che una maggiore spontaneità di esecuzione.

È vero che il Morghen fu ripreso di troppa morbidezza, e più che altro nei contorni. Del Longhi fu detto che nello Sposalizio aveva fatto di cristallo il pavimento, e che, per troppo amore alle parti, qualche volta restava sacrificato l'accordo del tutto, e anche la grandiosità delle masse.

In ogni modo ambedue furono tali da mettere lo sgomento nel cuore a chi volesse emularli. Se l'uno stordisce per la facilità, per la grazia, per l'armonia, l'altro si fa ammirare per l'intelligenza delle parti, per la varietà del meccanismo, per un tócco energico ed espressivo, e per tutto ciò che qualifica un sommo disegnatore.

Il Longhi era istruito nelle lettere, e sapeva porgere i precetti con parola efficace e copiosa. Al contrario il Morghen non insegnava che con l'esempio. Le sue correzioni consistevano in espressioni di conio primitivo, o in monosillabi accompagnati da cenni della testa e della mano. [3]

Levatemi per carità d'intorno a questi ferri roventi che mi fanno sudare. Non vorrei che mi avessero poi a scottare sul serio.

Carlo. Avete ragione: non voglio farvi prendere una scarmana. Passeremo a cose più facili.

Francesco. Non puoi negare, Carlo tristarello, che con la tua fiaccona (in questo senso non è nel Vocabolario) tu non abbi levato di bocca al sig. Antonio giudizj e parole, che nella sua abituale riservatezza non avrebbe mai proferite a costo di passare per un grullo.

Antonio. La sa bene, signor Francesco, che una parola non è mal detta se non è mal presa. Mi sono lasciato ire più che non è il mio solito, appunto perchè avevo che fare con persone dabbene e discrete. Sicuramente non metto fuori le mie opinioni, come farei d'un vestito per dargli aria; ma all'occasione le butto là come le sono, pronto a sostenerle se le credo vere, e correggerle se altri mi persuade in contrario. [4]

Francesco. Fin qui non volli interrompere il suo dialogo con Carlo. Ora le domanderò che cosa ha inteso per *prospettiva aerea*, per *tinte locali*, *per tócco*, per *pittura di baldacchino*, per *tratti più o meno pasciuti*, per *masse e partiti* e per *cotonoso nei contorni*.

Antonio. La *prospettiva aerea* sarebbe quell'effetto che produce sui corpi più o meno lontani la luce, modificata dall'aria interposta: mentre la prospettiva lineare indica il diminuire dei corpi in ragione della loro distanza dall'occhio.

Chiamiamo *tinte locali* quelle che hanno un tono tutto particolare, come è il livido nel sacco dell'occhio, il cinabro delle labbra, l'incarnato delle guance, le *tinte sfuggenti* che s'informano dai riflessi, e altre.

Per *tócco* intendiamo un'impronta vivace, spiritosa, frizzante, fatta alla brava, affine di rappresentare un oggetto al naturale coi più scarsi mezzi.

Chiamiamo *pittori di baldacchino* quelli di prima sfera.

Tratti più o meno pasciuti sono i segni o tagli più o meno grossi e profondi.

Le *masse* comprendono la totalità di un chiaro o di uno scuro, e si dicono masse di luce o d'ombra. Esse si formano di *partiti* diversi, cioè di divisioni secondarie. Nelle masse oscure i partiti rimangono quieti, nelle luminose si vedono meglio perchè investiti dalla luce. Nella incisione si rende conto meglio che nella pittura, sì delle masse, come dei partiti.

L' *intaglio cotonoso nei contorni* è quello di una esecuzione alquanto floscia e malferma, che presenta l'apparenza di una faldella di cotone.

Carlo. Venendo a parlare delle cose più materiali dell'arte vostra, amerei sapere quali comodità deve avere la stanza che serve di studio all'incisore.

Antonio. Dovrebbe essere illuminata da una sola finestra grande, volta a tramontana, perchè possa dare luce uguale e senza sole. Di contro alla finestra mettiamo un *impannatino* inclinato a specchio, cioè con la parte di sotto accosto al telaio basso della finestra, e con la superiore più o meno discosto dalla vetrata, secondo il bisogno (fig. 1). E questo impannatino può essere di carta velina, di tela o di cristallo spulito, acciocchè la luce resti smorzata, nè possa lustrare il rame sotto gli occhi dell'intagliatore. Esso si pone a sedere poco discosto dalla finestra, con le spalle voltate diagonalmente alla medesima, tenendo davanti a sè il banco, sul quale si appoggia per lavorare.

Sulle pareti della stanza, o sopra lucernieri ben disposti, si tengono le più belle prove di stampe che possediamo, in quella miglior luce che si addice a ciascuna. In esse s' inspira l'incisore quando ha bisogno di esempi, e si ricrea quando è stanco dal lungo e tedioso lavoro.

È inutile parlare degli altri mobili, che sono eguali a quelli d'ogni altra abitazione.

Carlo. Il banco però dovete descriverlo, come quello che è diverso dagli altri.

Antonio. Avete ragione. Il banco è di noce o d' altro legno sodo (fig. 2). Ha dalle parti alcune cassette, nelle quali riponiamo gli arnesi dell' arte, cioè i ferri, le lenti da ingrandire gli oggetti, le pietre da arrotare (fig. 3), le lamine di talco, e quant' altro occorre al nostro bisogno.

Sul piano del banco sta fisso un leggio. I regoli, ai lati della sua base, hanno certe tacche o scalette, nelle quali si fermano i due bracci di ferro, di sopra maschiettati alle parti corrispondenti del pezzo a ribalta, e servono per alzare o abbassare il leggio. Questo è formato di un'asse di noce con testate, ed ha quasi tutta la sua faccia traforata da buchi rotondi, e che passano da una parte all'altra, disposti a file irregolari, per infilzarvi più qua o più là, in alto o in basso, il pernio della tavola, sulla quale sta assicurata con viti la lastra del rame (fig. 4). Da una delle parti sta un lucerniere, che regge a specchio il disegno che dobbiamo riprodurre.

Francesco. L'*impannatino* manca al Vocabolario. È la seconda volta che nominate il lucerniere che in alcun luogo della vecchia Toscana ho udito chiamare *baccalare*. Voi che non lavorate di notte, non dovreste aver bisogno del lucerniere.

Antonio. E infatti il nostro *lucerniere* non fa lume che di giorno. È formato di un regolo ritto e scannellato per lo lungo; è posto sopra un treppiede o altro zoccolo che lo regge. Se è basso, vien fissato sul banco per sostenere il disegno; se è alto, posa in terra. Ha, in cambio di buchi, sul davanti una traversa con battente, lunga un braccio, da alzarsi o abbassarsi a molla. Questa molla preme su certe tacche della guida, che fa da mastio al canale. Sopra la traversa posa il quadro del disegno o della stampa, che si allaccia alla cima del lucerniere, lasciando il nastro più o meno lungo, secondo che debba avere più o meno pendenza a specchio l'opera della matita o del bulino.

Francesco. Anche questa sorta di lucerniere, che ora è la sola in uso a Firenze, non la trovi registrata nella lingua scritta, benchè in alcune scuole serali, come quelle del nudo e dell'ornato all'Accademia di belle arti, ove non tengonsi lucerne fisse, si usino quelle mobili con lucernieri; e queste più comunemente pei modellatori.

Carlo. E gli arnesi necessarj per intagliare il rame quali sono?

Antonio. Quelli proprio dell'arte nostra si riducono al *bulino*, alla *puntasecca*, alle *punte* più o

meno sottili, per fare i lucidi sul talco, i contorni sul rame e le preparazioni dell'acquaforte, al *grattino* o *raschino* o *raschietto*, e al *brunitoio*.

CARLO. Rappresentateci il bulino, che il Cellini disse chiamarsi quel ferrolino con che e's' intaglia.

ANTONIO. Il BULINO è un quadrello d'acciaio con la cima tagliata a scarpa, che ha la punta a tre canti tutti taglienti. È immanicato o incanalato sopra un legno fatto a guisa di fungo, il cui cappello resta smussato da quella parte, che deve rasentare il piano della lastra. L'acciaio, di che è composto, ha da essere compatto, di grana fine, di tempera piuttosto cruda che dolce, e di colore tra quel di cenere e l'argentino. Si preferisce di tempera cruda, perchè si può addolcire alla fiaccola del cerino dandogli, secondo la maggiore o minor crudezza, il rovente a color d'oro o di paglia, col tuffarlo così riscaldato nell'olio d'oliva (fig. 5).

La cima del bulino può esser quadra o a mandorla. La prima fa il solco largo e meno scavato; la seconda lo fa sottile e più fondo (fig. 6).

CARLO. Come vi servite voi di questo strumento?

ANTONIO. Per adoperarlo utilmente bisogna prenderne il cappello nel palmo della mano, tenendovi a contrasto, nella parte concava, il dito mignolo. Il gambo ha da stare obbligato tra il pollice e l'indice, mentre il dito medio deve appoggiare sopra la lastra. A voler che il taglio venga di forza uguale, è necessario che l'arnese sia guidato, quanto più è possibile, parallelo al piano del rame.

Francesco. Bulino *immanicato*, secondo i Vocabolarj, vorrebbe dire che ha le maniche. *Cerino* poi non è accettato da nessuno, nè come fratello carnale di stoppino, nè come pezzo di cera odorosa per i capelli, che dicesi anche *ceretta*, altro sproposito di lingua. Che ne pensa il signore Antonio?

Antonio. So che immanicare vuol dire mettere il manico, e che un arnese bene immanicato serve meglio e più lungamente al nostro bisogno.

Ceretta per i capelli è sulla bocca di tutti. Quanto al cerino credo anch'io che possa dirsi fratello di stoppino. Ciò che fa uno fa l'altro, e tutti e due si formano di fili di bambagia uniti insieme e coperti di cera bianca o gialla. Ce ne serviamo per accendere gli altri lumi, e per andare di notte da una stanza all'altra della casa. V'è anche il cerino o stoppino a libretto; ma il secondo dà il nome alla *stoppiniera*, che per lo più è d'argento o d'ottone, e però voglio credere che questo sia il primo tra loro, e forse con titolo di maiorasco. Tra il libretto di cerino e la stoppiniera io preferisco sempre quest'ultima, perchè non presenta alcun pericolo d'incendio, lasciandola involontariamente accesa.

Francesco. In ricambio (oimè! non è sul Vocabolario), in iscambio di quanto avete detto intorno a quei buoni fratelli, vi darò una gran notizia. Hanno ancora una sorella, e questa si chiama *strega o streghina*. È più grossa di loro, e serve per accendere i ceri e le candele dell'altare.

Carlo. Per compiere il trattato dei lumi a mano

non manca che la bugia, fatta a piattellino con manico da una parte e bocciuolo nel mezzo. Può essere anche a olio in forma di una palla, di un'urna o di una cassettina bislunga a mezzo cilindro, e con la contraccassa per allungarla. Questa si chiama la bugia di fra Cosimo degli Ospitalieri, che la inventò per far lume da vicino nelle operazioni chirurgiche.

Francesco. La *contraccassa* non è fiore de' chiostri di S. Marco (5).

Carlo. Torniamo a noi. Che cosa è la PUNTA-SECCA?

Antonio. Questo arnese si chiama anche *punta immediata,* o *punta a rame nudo*, ed è una bacchetta di finissimo acciaio, il più puro che possa trovarsi. Ha la grossezza di un lapis, ed è coperta di una striscia di pelle scamoscia, che le si avvolge intorno a modo di serpe per poterla tenere con sicurezza, lasciandone fuori la punta. Non si adopra come il bulino, che scava il rame portando avanti a sè il truciolo scalzato di punta; ma si preme dall'alto in basso sul metallo, e fa che s'alzi un lembo di questo dalla parte manca dell' incisore. Si tiene in mano presso a poco come la penna da scrivere. Il lembo sollevato si toglie col raschino, o col carbone di salcio strofinato con olio su quella bava, finchè resti consumata (fig. 7).

Carlo. E del GRATTINO O RASCHINO che avete a dirci?

Antonio. Esso pure è d'acciaio finissimo. È fatto

a triangolo leggermente scannellato nel mezzo delle tre facce, con margine piano sulle parti taglienti. Serve a estirpare quel riccio, che lascia il taglio del bulino allo staccarsi del truciolo. Ha il manico ritto con cerniera d'ottone, e si adopera quanto sia possibile spianato (fig. 8).

FRANCESCO. Grattino, raschietto e raschino non figurano nella lingua, perchè gli Accademici se ne sono scordati. Non posso quindi rimproverare certi bellimbusti di segretari, se osano chiamarli *grattoirs.*

ANTONIO. Finisco col dire che il BRUNITOIO è pure d'acciaio e affusato, e con esso leviamo i graffi al rame, e se ne puliscono i margini (fig. 9).

Nella scuola siamo soliti dire che il brunitoio non dovrebbe uscir mai dal fondo della cassetta, altro che per togliere dal margine qualche segno di provatura, o per calcare i lucidi.

FRANCESCO. Ecco un'altra *provatura.* Il Vocabolario non ha che quella del cacio fatto col latte di bufala.

CARLO. Che qualità deve avere la lastra del rame per essere atta a intagliarsi?

ANTONIO. Bisogna che sia piana, levigata, lucente, compatta e *senza cenere.*

FRANCESCO. Che vuol dire senza cenere?

ANTONIO. Diciamo che il rame è *ceneroso,* quando ha delle porosità, ossia bucolini, che più qua o più là si manifestano.

CARLO. Descriveteci quel che fate per prepararvi a intagliare.

Antonio. Da prima facciamo il lucido del disegno per i contorni. Mettiamo sopra il disegno una lamina di talco chiara e trasparente, e con punta sottile (fig. 10) se ne ferisce la superficie lungo i contorni, per modo che il ferro non passi dall'altra parte.

Francesco. Di che si compone il talco?

Antonio. Di colla cavata dai limbellucci di concia. I talchi, se sono fatti bene e d'ottima colla, vengono chiari e trasparenti quasi come un cristallo. Una volta li facevano le monache di S. Gaggio: ora si preferiscono quelli di Francia.

Eseguito il lucido con la massima diligenza, si gratta sul piano ferito del talco un poco di lapis piombino, e quella polvere si sparge con una pezzetta, cercando di farla entrare nei tagli. Il che ottenuto, si pulisce con pannolino tutta la superficie.

Rovesciamo poi la lamina sulla lastra del rame, fissandola intorno intorno con palline di cera gialla acconcia, cioè con trementina, che la rende più morbida e vischiosa. Allora col brunitoio, appena appena intinto nell'olio d'oliva, passiamo sopra in vari sensi alla lamina, aggravando la mano sul rovescio dei segni, per modo che la polvere del lapis sia obbligata ad uscirne, e resti stampata per la compressione nella faccia del rame. Questa operazione si chiama *calcare* o *fare il calco.*

Così trovando sulla lastra que'segni ci mettiamo, dietro alla traccia, con punta sottile a ferire il metallo, tenendo a riscontro il disegno. Grandissima

attenzione dobbiamo avere in questo lavoro, anche perchè il contorno si presenta sul rame a rovescio di quello che è nell'originale, e dell'altro che sarà nella stampa. Nello stesso modo procediamo così nel fare il contorno a rame nudo, come a rame inverniciato.

Carlo. E dopo tale operazione vi mettete a intagliare a buono?

Antonio. Prima è necessario far tirare alcune prove del contorno per esaminare a diritto, se siamo stati fedeli al carattere e alle forme dell'originale, e anche per segnarvi sopra col lapis le *guide*, che hanno da servire di norma alla direzione dei tagli.

Francesco. Spiegatevi meglio intorno alle guide, che non sappiamo che cosa siano.

Antonio. Chiamiamo così que'segni o andamenti in largo rappresentanti i varj tessuti, dei quali dovremo rivestire le singole parti del lavoro. Sarebbero come lo *scheletro* di un componimento, che ella voglia preparare per un'accademia o per la stampa.

Fissate queste guide, passiamo alla preparazione; se all'acqua forte, servendoci di una punta sottile; se a lastra nuda, adoperando la puntasecca. Veniamo in tal modo a coprire di segni tutto il rame in quella fittezza che è richiesta. Allarghiamo o stringiamo i segni, a seconda del rilievo o dell'incavo, e verso i contorni li serriamo di più per render conto della parte sfuggente.

Fatta la preparazione, rientriamo col bulino nei

tagli, o per farli diventare più netti e lucidi nelle tinte medie e nei chiari, o per aumentarne la forza negli scuri, pei quali talora si aggiunge un altro segno detto *terzo*, affine di conseguire una varietà maggiore.

Francesco. Con questa tempesta di segni e di tagli mi confondo assai, e vorrei che mi deste il nome proprio e la dichiarazione di ciascuno.

Antonio. Diciamo segni que'tagli andanti, che si ingrossano là dove abbiamo da produrre gli scuri, e si assottigliano alle parti illuminate.

Lo *spacco*, detto anche *entrotaglio*, è quel segno sottile che sta in mezzo a due tagli, grossi.

Le *sbarrettine* sono que'brevi tagli, che riescono quasi linee andanti negli scuri.

Il *punto* è quel segno isolato messo nel quadrato, o nella mandorla, l'uno e l'altra formati da due tagli che s'incrociano con altri due.

Dei *punti accodettati*, che sono certi segni corti, ne usiamo per mettere dove ricorrono le ultime mezzetinte in prossimità dei lumi.

Si compone il tessuto di due o tre tagli variamente disposti, ma quasi sempre incrociati.

Carlo. Avete accennato che, per incidere alla acqua forte, il rame deve esser verniciato. Vorrei sapere qual sia la vernice, di che vi servite.

Antonio. Le vernici sono di più qualità. In Firenze ne adopriamo due, una che diciamo tenera, e l'altra dura. La prima si forma di cera vergine, mastice e asfalto, il tutto scaldato a regola d'arte.

La seconda è di gomma elastica tagliata a pezzettini e tenuta lungamente in fusione nell'acqua di ragia, finchè non sia sciolta affatto e diventata un liquido un po' denso.

CARLO. Quali pregi e quali difetti hanno e l'una e l'altra?

ANTONIO. La vernice tenera si dà e si leva con facilità, ma per la sua poca resistenza richiede molti riguardi per essere conservata sul rame.

La dura non è tale nella sua composizione, ma nell'adoprarla doventa tenacissima. Vi si lavora sopra per molti mesi senza che soffra danno, ma vuole fatica e cautela per levarla, sciogliendola con olio di vetriòlo. A conservarla in vaso, basta chiuderla in bottiglia con tappo smerigliato, e dura lungo tempo.

CARLO. Come date al rame queste vernici?

ANTONIO. La tenera si riduce in forma di pallottola, e s'involge in un pezzo di taffettà, i cui lembi si uniscono, si aggruppano e si legano come si farebbe a un sacchetto pieno di qualche cosa. La legatura somiglia al picciuolo del fico, e serve di presa per inverniciare. Si scalda il rame in modo che scotti, vi si frega sopra la pallottola, e la vernice struggendosi vi si attacca. Data la giusta quantità, la distendiamo, battendola con un piumaccino di allude fine, tanto che venga ugualmente distribuita su tutta la faccia della lastra. Le si dà poi il nero, come diremo per l'altra vernice, e così l'operazione resta compita.

Quanto alla vernice dura si principia dall'adattare alle estremità del rame uno o più morsetti, secondo la sua grandezza, affine che facciano da manichi per alzarlo e volgerlo come fa bisogno. Lo scaldiamo poi fino ad essere comportabile al tatto della mano, e vi gettiamo sopra tante goccie di vernice quante bastino a cuoprirlo. Col palmo, o con piumacciuolo fatto a cipolla e coperto d'allude, vi distendiamo la vernice, battendo leggermente su tutta la superficie. Prendiamo quindi la lastra per i morsetti, e la rivoltiamo con la faccia inverniciata all'ingiù, sollevandola all'altezza un poco superiore a quella dell'uomo. Per tenerla fissa a quel punto l'appoggiamo da un lato a due arpioncini infissi nel muro, e dall'altro l'appendiamo a due ganci scendenti dal palco, a quel modo che si pratica pei tetti amovibili sopra le porte dei teatri, o su i posti di guardia per le sentinelle, salvo che la lastra non deve stare a pendio, ma a perfetto piano. Accendiamo allora un torcettino, formato di sette o otto pezzi di stoppino giallo, e lo facciamo girare con la fiaccola accesa sotto tutta la faccia verniciata del rame, badando che il lucignolo non tocchi la vernice. Quando la fiaccola coi replicati giri l'abbia ugualmente e compiutamente annerito, rivoltiamo la lastra all'insù, e si pone la faccia non verniciata sopra un braciere di carbone minuto, acceso sul piano del cammino. Il braciere dovrà corrispondere alla grandezza del rame; e avvertiamo di mettere il fuoco più vivo agli orli, lasciando nel centro poca cinigia, che

il popolo dice *cenerigia*, per la ragione che il calore si disperde verso le parti esterne, e non già nel mezzo. In tal modo accomodata la lastra sul treppiede o altro sostegno, comincierà a fumare, e continuerà sin tanto che non sia svaporata l'umidità della vernice. Tosto che vedremo diminuire il fumo, staremo pronti a fregare con uno stecco di legno tenero sopra un punto qualunque dei lati del rame; e se a quel tócco la vernice verrà via facilmente, lasceremo stare sul foco dell'altro la lastra; ma se resisterà alquanto, allora sarà segno che è a tiro, e leveremo la lastra senza indugio, mettendola a freddare in luogo adattato.

Carlo. Per ambedue le vernici adoperate voi la stessa qualità d'acquaforte?

Antonio. Sopra la vernice dura mettiamo soltanto l'acquaforte d'aceto, che si compone di verderame, sale comune e sale ammoniaco polverizzati e tenuti in fusione nell'aceto per diverse ore. Il tutto facciamo bollire insieme a lento fuoco dentro una pentola invetriata e ben coperta, finchè il miscuglio sia da colarsi per carta.

Per la vernice tenera possiamo anche adoperare l'acquaforte *da partire*, che è composta d'acido nitrico allungato con acqua pura.

Francesco. Perchè la chiamate da partire?

Antonio. Perchè se ne servono i partitori dei metalli preziosi, affine di separar l'oro dall'argento.

Carlo. E quale è il modo che tenete nel dare al rame l'acquaforte d'aceto, o quella da partire?

Antonio. Dopo aver portato il contorno del disegno sulla vernice, ci mettiamo con la punta a intagliare come se il rame fosse nudo; e appena finito questo lavoro, formiamo sul piano della lastra un orlo ben rilevato di quella cera acconcia che già conoscete. Quell' arginello basta per tenere a segno in quella specie di vaschetta il liquido dell' acquaforte, che vi versiamo dentro.

Su quelle parti, che debbono essere di leggerissimo intaglio, si lascia per pochi istanti che il liquido roda il metallo, e poi si leva da uno degli angoli, dove a bello studio formammo l'orlo a modo di beccuccio. Laviamo quindi la faccia del rame prima con l'aceto e dopo con l'acqua, e tosto che sia bene asciutta, con un pennello di vaio, intinto nella vernicetta, si cuoprono quelle parti che più non debbono esser morse. Seccata la vernicetta, torniamo a versar l' acquaforte nel recinto medesimo, e ripetiamo l' operazione già descritta, tante volte quante sono le gradazioni per giungere al massimo scuro o ai tagli più forti. Da ultimo leviamo la vernice, e anche la vernicetta, dai luoghi, ai quali fu data, e facciamo tirare quelle prove che diconsi dell'acqua forte.

Francesco. E la vernicetta di che è composta?

Antonio. D' asfalto polverizzato, sciolto nell'acqua di ragia a bollore.

Carlo. Il rame, dal quale furono tirate molte stampe, dovrà diventare *straceo*, e in questo caso che ne fate prima di buttarlo tra le ciarpe?

Antonio. Abbiamo due modi per rimetterlo in essere: il primo è ritoccarlo col bulino, rientrando nei segni consumati; ma per quanto si faccia, non tornerà mai allo stato primitivo: il secondo sta nel fargli la *rimorsura*, che giova a rialzarlo così bene di tono, da cavarne stampe che gareggino con quelle della prima impressione.

Francesco. Codesta rimorsura è tal vocabolo, che non posso digerirlo senza il vostro aiuto.

Antonio. Per darvene una chiara idea è necessario descrivere l'operazione della rimorsura.

Cominciamo dal digrassare da ogni oleosità il rame stracco, servendoci dell'acqua di ragia, e poi del gesso da doratori con acqua calda. Vuotiamo ogni segno d'intaglio con un *setolino* da denti, e in appresso per maggior cautela vi passiamo un poco di spirito di vino. Mettiamo la lastra in piano, e versiamo sopra un rullo, ricoperto di finissima pelle da guanti, alcune goccie di vernice tenera di Francia, gettandone altre sopra una tavola di marmo ben pulita. Facciamo girare il rullo sulla tavola, affinchè se ne impregni da per tutto ugualmente. Lo passiamo poi varie volte, e in ogni direzione, sulla lastra, tanto che venga a formarsi alla superficie uno strato sottile ed uniforme di quella vernice che non ha da penetrare nei tagli. Ripetiamo più volte l'operazione per assicurarci che quello strato cuopra bene il piano del rame, ma il solo piano.

Francesco. Mi sono fitto in testa che gli antichi Accademici fossero tutti senza denti. Vi pare che,

se li avessero avuti, non volessero registrare il setolino, che è una manna per conservarli sani e puliti?

Antonio. Dico, seguitando, che fatto il solito orlo di cera al rame, vi buttiamo sopra l'acquaforte, la quale rimorde soltanto i segni che vengono (compresi i più delicati) a crescere di tono, in modo da levarne stampe ben poco inferiori a quelle di prima mano.

Di questa rimorsura ne hanno fatto abuso, impiegandola per risparmio di tempo e di fatica nel rame nuovo. Quando il lavoro era sempre lontano dall'avere acquistata la forza che deve avere, molti incisori hanno applicato questo processo che rende l'opera più spedita, ma assai meno perfetta. Le stampe che ne ottengono riescono mancanti di quella trasparenza, di quella forbitezza, di quel brio, che formano il pregio delle antiche incisioni. Si riconoscono troppo al nero di piattola che vi domina, nè hanno quell'impasto di tinte, che solamente si consegue per l'opera laboriosa e paziente dell'uomo.

Francesco. Mi resta il dubbio che la voce rimorsura sia giovane, e forse di conio francese.

Carlo. Non mi pare che i Francesi l'abbiano usata. Ma in ogni modo diciamo rodere o mordere il rame con l'acquaforte. E che dovevano fare i nostri incisori, avendo bisogno di esprimere il tornare a rodere o a mordere? Non avrebbero potuto dire *rirodere* senza far ridere: potevano bensì usare rimordere che è nella lingua scritta. Or bene, e

dovendo scegliere tra i due verbi quello, dal quale potessero levare il nome che loro abbisognava, era assai naturale che mettessero fuori o *rimorsura*, o *rimorditura*, appunto perchè nella lingua parlata e nella scritta abbiamo morsura e morditura. E chi potrebbe dire che non avessero fatto bene a preferire rimorsura?

FRANCESCO. Il tuo discorso torna, e me ne appago.

CARLO. Amerei che Antonio dicesse qualche cosa intorno alle *prove di stampa*, che sono tanto ricercate dai collettori.

ANTONIO. Il rame a forza di essere stampato viene a logorarsi, fino a dare quelle stampe che diconsi stracche. Per esser certi di non avere le stracche, molti preferiscono, benchè più care, le prove, che sono le prime stampe tirate a rame nuovo.

Il nome di *prove* lo presero da quei saggi, che faceva imprimere l'autore per conoscere a qual grado di avanzamento o di perfezione fosse giunto il suo lavoro.

Gli amatori più ambiziosi o più ricchi cercarono le primissime prove, che diconsi appunto *di saggio*, e vengono tirate a rame non ancora finito. L'artista, che era solito lacerarle dopo averle esaminate, le serbò in piccolo numero, e gli fruttarono assai.

Fu allora che gl'intagliatori pensarono di fare imprimere una trentina di copie prima di mettere nel rame il proprio nome e quello del pittore, o

altro scritto o segno qualunque; e alle stampe di questa sorta dettero il nome di *prove d'autore* o *d'artista.*

FRANCESCO. Avete fatto bene a non dirle prove d'*etichetta*, che è una espressione tutta Spagnola, perchè i Fiorentini *puro sangue* non hanno accettato mai questo vocabolo, che alla stessa Corte Toscana non era usato altro che nel senso di regolamento per le cerimonie. E quelle feste che altrove si dicono d'etichetta, qui si chiamavano *feste di gala, gran gala, mezza gala* ecc.

ANTONIO. Pensarono inoltre di fare imprimere altre dugento stampe, dette prove *avanti lettere*, o con lettere aperte, o chiare. E a queste fissarono il prezzo doppio delle comuni.

Buone prove si chiamano ancora quelle stampe successive, che conservano la freschezza, l'accordo e il vigore delle prime impressioni, o per la buona conservazione del rame, o per la diligenza posta dallo stampatore nel tirarle.

CARLO. Che c'è di vero in quei miracoli che si attribuiscono alla così detta *acciaiatura* del rame, la quale per ora è un segreto di pochi, e a Firenze di un solo? A dar retta a ciò che ne dicono, parrebbe che la lastra acciaiata non andasse soggetta a logorarsi come le altre.

ANTONIO. Gli esperimenti che abbiamo fatti nella scuola confermano la verità di tali racconti. Abbiamo fatto acciaiare alcuni ramettini dal calcografo Achille Paris, e mercè l'*acciaiatura*, dopo aver tirate oltre

tremila stampe, non si è potuto scorgere in quelle lastre il minimo indizio di stanchezza. Anzi le copie dell'ultima tiratura, confrontate con le prove più belle, non hanno presentato agli occhi meglio esercitati alcuna differenza. Quel velo sottilissimo ed uguale d'acciaio o ferro, che cuopre in tutte le sue parti il rame intagliato, pare che abbia veramente la virtù di preservare la lastra dal logorarsi. È anche certo che l'acciatura si dà e si toglie a piacere, e in brevi momenti.

Carlo. Ho cercato di sapere questo segreto, ma fin qui non mi è riuscito. Sono certo che si tratta di una operazione elettrica, o di galvanoplastica; e qualunque sia, non anderà molto tempo che sarà palese a tutti.

Vorrei che ci diceste adesso quali sono le diverse maniere d'incidere i metalli, oltre quella antichissima de'nielli.

Antonio. La più nobile di tutte è quella in rame o in acciaio, della quale abbiamo parlato finora, e che si eseguisce anche *a mezza macchia* e a semplice contorno. Di questa soltanto io mi sono occupato per tutta la vita, senza aver finito d'impararla, e posso assicurarvi che non mi è avanzato tempo.

Vi sono poi le incisioni dette a *taglio libero, alla pittoresca, alla rembrantesca,* nelle quali non si fa sfoggio nè di meccanismo, nè di regolarità di segni, ma si cerca solamente l'effetto con qualsivoglia mezzo.

Vien dietro la incisione *a granito,* nella quale

ebbe i primi onori il nostro Bartolozzi, la cui fama però fu meglio assicurata dalle opere che fece a taglio regolare.

L'incisione *a fumo* venne portata alla maggior perfezione dall'Earlom, le cui stampe di prima impressione sono ricercate anche ai nostri giorni, e si pagano dagli amatori profumatamente.

Abbiamo inoltre le incisioni *a matita, ad acquerello, a bistro:* ma di queste gl'intendenti hanno fatto poco conto.

Francesco. Quale importanza attribuite voi alla litografia?

Antonio. Ne ha assai per quei lavori che richiedono prontezza di esecuzione e risparmio di tempo e di spesa. Facile è il disegnare sulla pietra col *pastello litografico.* Cotesta stampa somiglia un poco all'intaglio a granito, se è preparata col pastello: dà una smorta idea dell'incisione all'acquaforte, se preparata con la penna. Si fanno anche litografie a colori, ma benchè cavate da pregevoli acquerelli non perdono mai quel non so che di carte da giuoco, che le fa restare addietro di molto all'opera dei pennelli.

Carlo. Venendo all'arte meccanica dello stampatore di rami, mi piacerebbe conoscere com'è composto il nero, del quale si serve.

Antonio. Egidio Stecchini mi diceva che, ad ottenere una buona composizione, prende tre once di nero di Frankforte, due di nero di Napoli e dodici danari di quello di Francia, e dopo averli ben ma-

cinati a parte, ne fa tutto un mescolo che impasta con olio duro di lino cotto.

Francesco. Che sorta d'olio è questo?

Antonio. È l'olio di lino fatto prima bollire e poi bruciare, fino a che non abbia acquistato una certa sodezza.

Carlo. Dopo aver preparata la tinta, quali operazioni ha da fare lo stampatore?

Antonio. Comincia a ripulir bene il rame con acqua di ragia, e lo asciuga con cenci di cotone. Lo mette poi con la faccia intagliata all'aria sopra una gratella, o cassetta di ferro, sotto la quale sta una padella con brace accesa. Riscaldata la lastra a dovere, prende col dito la tinta e la mette su, nella quantità necessaria a coprirne la superficie e a riempirne i tagli. Col *mazzuolo a secco,* che alcuni dicono *tampone*, la distende sull'intaglio, e col palmo della mano cerca farla entrare nei segni in modo che non ne resti alcuno nè vuoto, nè scemo. Con cencio molto rado passa sopra la tinta a fine di *sgrossarla.* Con altro velo più fitto tira a ripulire il piano della lastra, e si giova di un terzo cencio per raccogliere il nero su quelle parti, nelle quali ha da prodursi un effetto maggiore di scuro. In alcuni punti rimasti troppo chiari per cenere o porosità del metallo, passa leggeri leggeri col palmo della mano strofinata sopra un pezzo sodo di gesso da oro. E finalmente a render ben puliti i margini fa uso di un cencio bagnato nell'*acqua maestra*, e torna a passarvi sopra con altro cencio tuffato

nell'acqua chiara. Se fosse rimasta negli smussi del rame qualche po'di tinta, la toglie via strofinandovi un pannolino con gesso da oro o da doratori.

Francesco. Quel tampone sa di francese.

Antonio. Ha ragione: v'è il mazzuolo e basta. Anche i tipografi avevano il *mazzo* prima che adoperassero i rulli, che fanno migliore e più spedito lavoro.

Carlo. Diteci come adopera la macchina da stampare il vostro Stecchini.

Antonio. Sapete bene che essa ha nel mezzo due cilindri di ferro, uno sopra l'altro. Tra quelli deve passare un'asse, che regge un cartone coperto da una lastra di zinco atta a *marginare* qualunque grandezza di foglio. Sopra lo zinco mette lo stampatore sei o sette grossezze di flanella, in modo che le più fini restino sulla faccia intagliata del rame. Segna il quadrato della carta sullo zinco, e pone la lastra incisa proprio in quel mezzo con sopra la carta. Fa girare la macchina fino a che quel foglio sia entrato appena col suo lembo sotto il cilindro. Con due prese alza il lembo opposto, e butta il foglio sul cilindro. Prende allora un foglio della China, che abbia la precisa dimensione del rame, e da una faccia ha già ricevuto una preparazione d'amido, e così lo adatta con la faccia opposta sopra il rame inciso. Fa passare il tutto sotto la forte pressione della macchina; le due carte si attaccano l'una all'altra; e quella della China viene a presentare la impressione ricevuta avendo per margine i lembi dell'altro foglio.

Francesco. Mi pare non trovarsi nei Vocabolarj il verbo marginare, che presso i tipografi significa mettere in forma le pagine di un foglio da stamparsi. Il *torcoliere* non fa operazione più importante di questa, e se la *marginatura* non vien bene, è obbligato a rifarla. Finito che abbia di tirare il foglio, fa *setolinare* col ranno la forma, e si mette a *smarginare*. Si dice ancora smarginare un libro nel senso di toglierne i margini, e il libro smarginato ha meno pregio di quello intonso. Vedete quanto resta da fare, perchè la lingua scritta abbia tutto ciò che dovrebbe avere.

Antonio. Di mano in mano che il calcografo leva una stampa di torchio, la mette sopra un' asse un poco pendente in avanti, detta leggio, che è coperta di zinco, e le posa sopra un foglio di carta velina. Di coteste stampe ne forma un monte, che torna a disfare a tiratura finita. Mette allora ogni foglio stampato tra due cartoni da sugare e forma un secondo monte. Dipoi ogni giorno muta i cartoni, sostituendo gli asciutti ai fradici, fino a quando le stampe abbiano perduta tutta l'umidità. Finalmente le mette in *pressa* tra cartoni lustri da ambe le facce, e carica bene la *pressa*.

Francesco. Benchè la nostra lingua abbia le voci strettoio e soppressa, come pure il verbo soppressare, è certo che ora si usa dire comunemente mettere in pressa, caricare la pressa, pressare. Il buon Viani potrà dirci se questi pretesi francesismi siano o no da sfuggirsi.

Carlo. E gli strumenti della calcografia quali sono?

Antonio. Il *torchio*, cioè la macchina da tirare le stampe, che io non saprei descrivere oltre ciò che ho detto di sopra. Si cominciò a chiamarla così, quando vi fu aggiunta la rota dentata, la quale ingrana col rocchetto della *stella*.

Lo Stecchini poi mi nominò gli arnesi seguenti:

Una *stecca* per piegare la carta.

Un *tagliòlo*, che è una specie di coltello, per tagliare la carta.

Un *quartabono* per isquadrarla.

Un *grattino* per ripulire le stampe.

Un *raschino* per levare qualche resto di bava al rame.

Un *brunitoio* per cancellare qualche graffio nel margine della lastra dalla parte dell'intaglio.

Un paio di *seste*.

Due *prese o linguette* doppie di carta per alzare le stampe senza macchiarle, avendo lo stampatore per necessità sempre le dita sudicie di tinta.

Alcuni *pennelli* per ritoccare le stampe.

Un *cannello di gessetto*.

Una *spazzola* di setola da *spazzolare* la carta.

Due *spatole* per tirare su la tinta dalla pietra.

Una *pietra di porfido* con macinino, cioè con pestello tagliato in piano, per *porfirizzare* il colore.

Uno *staccio* da stacciare il nero, che deve avere un velo di crino e l'altro di seta.

Un *mazzuolo a secco* piano, che serve per dar la tinta al rame di genere finito.

Un *mazzuolo a borra*, cioè con grossezza di tinta. È rotondo, e serve per le stampe più ordinarie.

Un *paiuolo* per cuocere l'olio di lino.

Un *ramaiolo* e un *colino*.

Un paio di *molle* per alzare e levare il paiuolo dal fuoco.

Una *tinozza di zinco* per l'acqua maestra.

Due *barattoli* di maiolica per l'impasto, o per la tinta macinata.

Spugna per bagnare la carta.

Bocce diverse per l'acqua di ragia, per l'olio di oliva e per l'acquafòrte da ripulire i rami prima di passarvi l'olio, a lavoro finito.

Francesco. L'ingranare col rocchetto della stella, e il tagliòlo, le prese o linguette doppie, il cannello di gessetto, lo spazzolettare la carta, e il mazzuolo a secco, o a borra, sono nomi e verbi da tenerne conto per il nuovo Vocabolario, se mal non mi appongo.

Carlo. Basta così; andiamo a desinare.

Arnesi dell' Incisore in Rame

Fig. 1

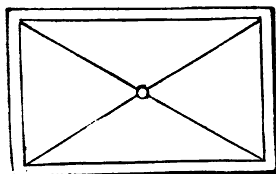


Fig. 2

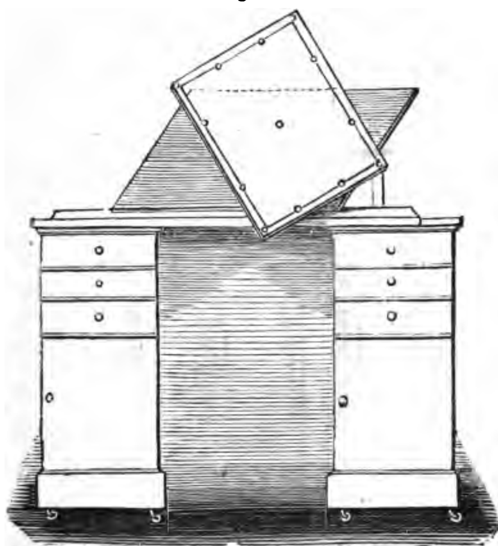


Fig. 3



Fig. 4

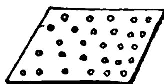


Fig. 5



Fig. 5



Fig. 5



Fig. 6

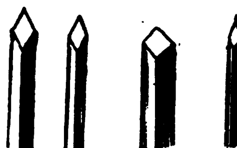


Fig. 7



Fig. 9 Fig 8

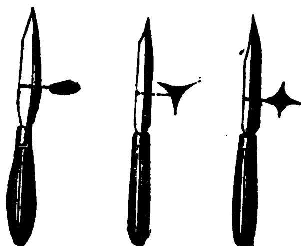


Fig. 10



NOTE AL DIALOGO SESTO

[1] L'esimio incisore, che è posto in questo dialogo come *protagonista*, e che si può dire a ragione esserne stato l'anima, fu tra' più fedeli e diletti amici dell'età matura e della vecchiezza all'autore degli studj raccolti nel presente volume.

Chi ne cura oggi la stampa, vuol adempiuto un dovere di gratitudine e di reverente affetto, col ricordare qui

La cara e buona imagine paterna

di Antonio Perfetti, valendosi delle parole che ne scrisse un critico autorevolissimo nell'*Allgemeine Zeitung:*

« Antonio Perfetti nacque nel 1792 in Firenze, ed entrò giovine nella scuola di Raffaello Morghen, che dal ministro del Granduca Ferdinando III, il marchese Manfredini, caldo amico e conoscitore dell'arte, era stato chiamato a Firenze, e che già a quel tempo, nell'epoca napoleonica, trovavasi al sommo della fama, che si era procacciata con le sue opere, e specialmente col suo capolavoro, la Cena del Vinci. La scuola aveva le sue eccellenti qualità, ma ne aveva pure delle meno pregevoli; e quelli soli che son famigliari con l'arte e con la maniera del Morghen, possono giudicarne. L'uomo che trattava con la massima sicurezza il suo bulino, e ne traeva linee d'insuperabile delicatezza e purezza, e che nelle opere sue migliori riuniva in tanta armonia la morbidezza e la forza, non disegnava egli stesso dagli originali,

ma si serviva di disegni d'altra mano, privandosi così dell'inestimabile vantaggio del proprio studio, e cacciandosi in imbarazzi; come gli accadde nell'incisione della Trasfigurazione, che, incominciata sopra un disegno non fedele, dovette tralasciare per riprenderla in altro tempo. Come il maestro, così gli scolari incidevano sopra disegni non propri; e buon per loro, quando questi erano fedeli, e quando con frequenti confronti cogli originali riuscivano ad evitare i difetti di alcune delle ultime incisioni del Morghen stesso ripetutamente fallite. Il Perfetti, pur togliendo alcun poco del fare e della maniera del maestro, s'avviò per una strada tutta sua propria. Egli non prese a dipingere col bulino come il Morghen, nè si servì, come lui, di una grande moltiplicità di mezzi: i suoi tratti sono più semplici e trasparenti, ed hanno maggior sicurezza e purezza, sebbene alquanto minor colore ed effetto d'insieme. La chiarezza e l'armonia sono in generale le qualità dominanti de' suoi rami, che molto si avvicinano alla scuola del Longhi, e non hanno la lucentezza metallica di quella del Toschi. Nei modelli sembra aver egli ricercato il contegno e la calma del sentimento, conformemente all'indole sua e alle sue maniere; quantunque nella più cara, forse, delle sue incisioni, la *Sibilla* del Domenichino della galleria Borghese, abbia dimostrato saper egli pure potentemente rappresentare l'affetto più animato. Poche sono le sue grandi composizioni. La presentazione al tempio di Fra Bartolommeo del palazzo Pitti è la prima sua opera, ch'io mi sappia, che più ampiamente ne estese la rinomanza. La natività di Maria dal bel fresco d'Andrea Del Sarto nell'atrio della Santissima Annunziata è il suo più grande lavoro; ma sebbene pregevolissimo, pecca un tal poco di monotonia a cagione dello sforzo usato nel riprodurre fedelmente l'armonia di quel semplice e grandioso dipinto. Una serie d'incisioni ci porge le copie di ritratti muliebri dei secoli XVI e XVII, che si corrispondono nelle dimensioni, delle due belle del Tiziano della galleria Sciarra e del palazzo Pitti, della già nominata Sibilla del Domenichino e delle due Sibille del Guercino, che ador-

nano l'una la Tribuna fiorentina e l'altra la collezione Capitolina. Una sesta tavola della stessa maniera, il preteso ritratto della regina Caterina Cornaro del Tiziano, è rimasta incompiuta. Devesi pur tener conto di alcune teste di donne e d'altri piccoli lavori. Delle incisioni di opere di Raffaello le più notevoli sono la Madonna della Seggiola, che sta con molto onore accanto a quelle di maggior dimensione dello Schäffer e del Mandel, e la Madonna del Granduca, che ritrae la grazia dell'originale con fedeltà incomparabilmente maggiore di quelle dello stesso Morghen. Incise altresì il Perfetti la bella Madonna, che è proprietà di Lord Cowper. Tralasciando di parlare d'altri minori lavori, è da ricordarsi per ultimo il ritratto di Dante nel Palazzo del Podestà, attribuito a Giotto; è questa l'unica accurata riproduzione di quella bella testa, che una ristorazione inesperta aveva sì sconciamente maltrattata.

« Allorchè Giovita Garavaglia, stato chiamato nel 1835 da Milano a succedere al Morghen, morì in età di 45 anni, fu assunto all'insegnamento nell'Accademia di Firenze il Perfetti, che in moltissime guise se ne era fatto meritevole. Sotto la sua direzione si formarono molti giovani artisti, i quali dedicaronsi di preferenza a quel genere d'intaglio, che più è adatto alla riproduzione delle opere antiche: genere che era stato adottato già in Toscana da Carlo Lasinio e sua scuola in poi, ma non sempre con l'opportuna intelligenza delle peculiari proprietà degli originali. Le due grandiose opere che il Perfetti e la sua scuola intrapresero sopra la collezione dell'Accademia di Belle Arti e sopra il Convento di S. Marco, segnano un evidente progresso e sono da collocarsi fra le migliori che si posseggano in tal genere. Ora che il Convento, ove insegnò fra Girolamo Savonarola e dove dipinsero fra Giovanni Angelico e fra Bartolommeo, è tolto ai suoi antichi abitatori, e le celle vuote e meglio rischiarate offrono l'accesso alla fotografia, riesce certamente possibile studiare più addentro e più compiutamente rilevare la particolarità de' freschi, con cui la mano instancabile di que' beati

religiosi e pittori arricchì quelle pareti, che non sulle copie che ce ne presenta l'opera summentovata, alla quale il valentissimo P. Vincenzo Marchese aggiunse una illustrazione preziosissima. Ma ciò non iscema per nulla il valore di quest'opera, la quale servirà sempre d'aiuto inestimabile nello studio delle composizioni del Beato Angelico. L'altra grandiosa opera, la collezione de' quadri dell'Accademia, è quasi una guida nella storia dell'Arte Toscana, dal tempo del rinascimento sino al principio del suo massimo splendore; e, quanto al genere, segue il giusto mezzo tra le riproduzioni a contorni e le incisioni condotte ad intiera finitezza.

« Così Antonio Perfetti vigorosamente ed utilmente s'adoperò come artista e come insegnante. Nè le sue qualità morali erano da meno delle artistiche. Semplice, senza pretensione, riconoscente ed amico del merito altrui, soavemente sereno, costantemente operoso, dignitoso nel contegno, tutto anima pel bello e pel buono, affezionato alle antiche relazioni della sua casa, senza asprezza nè esclusività nell'alternarsi delle liete e delle tristi vicende, religioso senza ostentazione.... Si ammogliò tardi, ma felicissima fu la sua scelta, avendo condotta sposa una sua scolara, che gli avea già fatto onore grandissimo con incisioni di opere d'antichi maestri, specialmente dell'Angelico. Sano e tranquillo egli era; e nè il suo aspetto, nè il suo spirito, nè la mano, sempre sicurissima, nè lo sguardo vivace lasciavano scorgere la grave età, a cui era arrivato.... Egli mancò nella notte dal 29 al 30 marzo 1872.

« Guardiamo d'attorno a noi: chi vediamo che valga a rappresentarlo? Gl' incisori vanno perdendosi in Italia, che, or fa una generazione, numerava tanti artisti di primo ordine. Egli stesso manifestava questo timore in uno scritto *sulla propria arte* stampato nel 1868. All'arte moderna servono altri e più rapidi mezzi di riproduzione; all'arte classica pochi consacrano il penoso lavoro dell' incisione, come esclusivamente fece Antonio Perfetti con più commendevole costanza nella lunga sua vita ».

[2] L'incisore non copia, ma traduce, e come ogni traduttore, se vuol riuscire eccellente, dev'esser creatore, e nella riproduzione fedele e viva dell'opera altrui dimostrare la propria originalità. Ma in ciò sarà di mirabile giovamento all'artista, oltre quanto è insegnato in questa parte del dialogo, l'abituarsi ad incidere sempre sopra disegno di propria mano tratto dagli originali, piuttosto che valersi de'disegni altrui; del quale difetto, come si può vedere nella nota precedente, fu dato un certo biasimo alla scuola del Morghen e a quella dello stesso Perfetti, sebbene questi si servisse nelle migliori sue opere de' disegni di Raffaello Buonaiuti, artista modestissimo e d'antichi costumi, che ebbe da natura potenza d'ingegno a essere tra' migliori pittori del nostro tempo, e che da nessuno fu superato nell' interpretare con verità e intelligenza le opere degli antichi.

[3] Cfr. l'accurato libro di Niccolò Palmerini, che ha per titolo: *Opere d'intaglio del cav. Raffaello Morghen raccolte e illustrate* (Firenze, N. Pagni F. e C., 1824), non che la Vita di Giuseppe Longhi scritta dal Berretta (Milano, 1837) e le *Notizie Biografiche* raccolte dal Longhena (Milano, 1831). Al Longhi si deve anche un'opera pregevole, pubblicata nel 1831 in due tomi col titolo *La calcografia, ossia l'arte d'incidere in rame, coll'acqua forte, col bulino e colla punta.* Ma questi non sono che pochi documenti, tra' molti che potrebbero e dovrebbero essere riuniti a scrivere una storia critica, che ancora ci manca, dell' incisione in Italia, la quale cominciando dai primordii dell'arte venisse fino a'nostri giorni, che se non possono più vantare i nomi del Volpato, del Morghen, del Longhi e del Toschi, hanno pure qualche incisore di merito, come l'Aloysio Juvara, il Livy, il Bonaini, il Raimondi, il Chiossone e il mio ottimo amico Giovanni Fosella.

[4] Non sarà discaro al lettore aver qui riprodotte le *Poche parole di un incisore in rame su la propria arte*, che il profes. Perfetti pubblicò nel 1868 in un libretto (Firenze, G. Barbèra) ormai fatto raro:

« A me non uomo di lettere, a me privo di quegli studj

che esse richiedono, è riuscito pur così grave il vedere di presente non solo posta in oblio, ma anche dileggiata e vilipesa l'arte mia, alla quale da lunghi anni mi lega affetto grandissimo, che non mi è possibile di tacere: e mosso solamente dall'amore del vero, vengo a dire poche parole ad oggetto di mostrare gli errori altrui, o almeno di correggere alcune false prevenzioni comuni. È così facile che gli uomini si lascino trasportare dalla parola ornata di qualche scribacchiatore, o di qualche amatore, che mi sembra conveniente almanco una protesta in nome dell'Arte vera contro una opinione che è divenuta di moda, ma che io credo nè ben ragionata, nè ben discussa. È in sì fatto modo che nasce sempre quella che dicesi *opinione pubblica*, e che il più delle volte non è che l'opinione di pochi, e de'meno intelligenti; e poi bisogna pur convenire che questa opinione pubblica se riesce spesso fatale in tutto, fatalissima s'addimostra sempre nelle cose dell'arte; nelle quali il solo giudizio de'cultori profondi e intelligenti di esse può giovare all'avanzamento loro. Ma quello che più doloroso riesce ai miei occhi è il vedere primi tra'denigratori dell'arte calcografica alcuni artisti, e le loro parole influire non poco sul pensiero de' molti, perchè appunto vengono da uomini che per l'istituto della vita dovrebbero essere i difensori di ogni arte del disegno.

« In altri tempi si discuteva tra gli artisti della precedenza tra la Pittura, la Scultura e l'Architettura; e se ora nessuno si prende la scesa di testa di fare così inutili discussioni, e ognuno riconosce però che le tre arti sono sorelle, non è così a riguardo della Calcografia che si vorrebbe mettere al disotto della Fotografia, che ognuno sa non essere Arte. Gli artisti con ciò si addimostrano non solo ingrati, ma privi affatto di cognizioni sicure sopra questa nostra arte; e ho detto a ragione ingrati, perocchè quanto abbia la incisione giovato in tutti i tempi alle altre arti, non è chi possa negare o disconoscere, dacchè col suo mezzo si sono moltiplicati i capilavori della Pittura, della Scultura e della Architettura; col suo mezzo ogni artista ha potuto veder ri-

prodotte tante opere sparse nelle varie città dell'Europa, senza muoversi dal suo studio o dal suo paese, e ha potuto studiare quello che forse altrimenti non avrebbe mai conosciuto se non di nome. Essi, gli artisti, dovrebbero essere i primi, e non pochi vi sono che la pensano così, a sostenere i pregi della incisione, a valutarne l'utilità, a riconoscerne la benemerenza verso le altre arti; mentre anzi i più guardandola dall'alto al basso, e come dissi già non avendo cognizioni sicure della Calcografia, si schierano tra'suoi avversari, nè riconoscono nell'incisore altro merito che la pazienza, quasi paragonando noi artisti alle brave rammendatrici di trine; o a quelle donne industri che campan la vita coll'infilare le perle.

Nè con ciò io voglio dire che cotali artisti, alcuni anche di vaglia nell'arte loro, sieno mossi a questo disprezzo per la incisione da malanimo o da invidia, chè non ve ne sarebbe ragione, ma bensì dalla poca conoscenza che essi hanno della istoria della nostra arte, e dal non sapere, o non bene considerare i pregi le difficoltà il fine la natura della medesima arte; perocchè non potrebbe accadere ciò a chi per poco solo pensasse che l'Incisione è come le altre arti belle dipendenti dal solo disegno, e che « quando prende a pubbli-
« care i dipinti più famosi, èssa è originale nella sua esecu-
« zione; traduce, non copia; giova alla Pittura e non serve.
« È un'arte insomma minor sorella, se vuolsi, della pittura,
« ma pur sorella: arte bensì legata più che le altre a molta
« e minuziosa parte meccanica, ma lontanissima dal semplice
« mestiere: arte se tu riguardi alla più stretta somiglianza
« col vero inferiore certamente alla Pittura, se all'utilità
« che ne deriva e alla difficoltà dell'artifizio superiore ».
Dopo le quali parole di un illustre scrittore, del quale tutti riconoscono i meriti artistici, mi sembra dover concludere facilmente col dar colpa principale del decadimento dell'arte nostra, o almeno della poca considerazione di che essa gode in Italia, a que'pochi artisti (e voglio sperare che siano pochi per onore del nostro paese) che si sono fatti, come ho

già accennato, propugnatori di una opinione contraria all'arte calcografica in nome dell'arte ch'essi professano.

Nè mi si neghi la verità della mia asserzione, dacchè ne ebbi una prova recente e ben chiara nel dover prendere in esame, per ragione d'uffizio, lo statuto di una celebre Accademia Italiana, nel quale la scuola d'incisione in rame non solo è posta tra le inferiori, ma tra le ultime delle inferiori. E cotesto statuto era stato compilato per opera di professori di belle arti; eccettuatone però, e non senza mio gran piacere, il professore d'Incisione.

Ma come potremmo pretendere che dopo questi esempi che ci vengono dai maestri nell'arte, da stimati pittori, scultori, architetti, non fosse la opinione stessa divenuta opinione comune anche tra gli amatori e raccoglitori di cose d'arte? È naturale che questi si lascino trascinare da quelli, e che alle collezioni splendidissimamente raccolte dagli avi, i nipoti credano meglio fatto di sostituire una buona scelta di fotografie, e coperte le stanze a carta di Francia, vender fuori d'Italia a danari sonanti le incisioni che fino ad oggi furono ornamento delle loro case.

Da ciò intanto l'arte dell'Incisione riceve nocumento gravissimo, perocchè naturalmente i giovani non vedendo incoraggiata e stimata come si converrebbe la Calcografia, e anzi sapendola combattuta, e quasi tenuta in disprezzo, perdono il coraggio necessario a proseguirla con affetto e con buoni resultamenti. Nè si dica che le contrarietà poco nocciono all'uomo d'ingegno, ma che spesso gli giovano al contrario a farlo riuscire più perseverante e più felice nell'arte; perchè facilmente potrei rispondere con poche parole: non aver, cioè, mai veduto crescere il grano, dove non fu seminato. E le condizioni della nostra arte al presente in Italia sono tali, che non solo manchiamo d'incoraggiamenti a chi mostra le disposizioni e la volontà del ben fare, ma pure d'istradamento al solo cominciare. Di fatti, vedete le varie scuole italiane, come siano divenute campi quasi incolti, per così dire: vedete quelle una volta si frequentate

e floridissime di Milano e Firenze, dove un buon numero di giovani con ardore e con isperanza si dedicavano agli studi dell'arte, e donde uscivano artisti valenti, a che cosa siano ora ridotte! La scuola di Parma diretta e illustrata dal mio ottimo e benevolo amico Paolo Toschi produsse anch'essa una schiera di bravi incisori; e se lo dobbiamo in gran parte alle affettuose premure, allo zelo, all' abilità di quell'illustre maestro, non però bisogna dimenticare i larghi e generosi soccorsi concessi a quella scuola da Maria Luisa, ad oggetto di fare incidere i dipinti del Correggio, soccorsi poi continuati e che durano tuttora ad essere per il medesimo fine elargiti; sicchè gli alunni più abili di quella scuola sono sempre giustamente ricompensati dei loro gravi lavori. E a questo esempio di Parma si può aggiungere, checchè se ne dica, anche quello di Roma, dove dalla Calcografia Camerale si affidano per conto del Governo opere importanti d'incisioni ad ottimi artisti, purchè siano dello Stato. Ma oltre a ciò, nessuno incoraggiamento mi si può mostrare in Italia su l'arte nostra, che venga esso dal Governo o da private società; benchè considerata anche per la parte commerciale, avuto anche riguardo al lato economico, nessun possa negare di quanta utilità essa sia stata al nostro paese, e di quanta lo possa esser tuttora e nell'avvenire. Le altre nazioni più civili d'Europa non hanno ancora cominciato a disconoscere i meriti della Incisione, e non li disconosceranno mai; sicchè le migliori stampe, sieno fatte da'nostri predecessori, sieno state eseguite dai nostri più abili contemporanei, sono e saranno sempre ricercate avidamente dai negozianti stranieri, e raccolte con studio dai più intelligenti amatori nei loro gabinetti. E al secolo speculatore non deve sembrare senza importanza il sapere che il Morghen a Firenze e il Longhi a Milano in pochi anni riuscirono a fare entrare nei loro paesi dall'estero parecchi milioni di lire; nè minori risultati ebbero altri bravi incisori fino ai tempi nostri; sicchè bene scrisse un egregio artista: « il paese che vanti nel « suo seno migliori incisori, venderà al di fuori maggior co-

« pia di questa specie di mercanzia, cangerà la carta in oro. « e quante incisioni vi si faranno, saranno per lui altrettante « miniere di nuove ricchezze ». Onde la utilità grande dell'arte anche per la parte economica; e perciò a me non può riuscire di comprendere come si debba lasciare essa senza incoraggiamenti ed aiuti, essa che è arte nobilissima al pari dell'altre arti, all'altre arti utile e ai loro cultori, e che finalmente è di tale istruttivo diletto, che non ha bisogno di prova per quanti abbiano fior di senno e per poco siansi dati a considerare i pregi della Calcografia.

Ma che mi perdo più a lungo in parole, quando ormai so per prova la verità di quel proverbio che dice essere il peggior sordo quegli che non vuole intendere? E perciò concludo, facendo voti, e fervidi voti, perchè l'arte in che ho consumata la mia vita intera, questa degna emulatrice della pittura fino da quando nacque in Italia col Finiguerra, e da che fu poi portata a rara perfezione nei tempi di Luigi XIV dagli Incisori francesi e fiamminghi; quest'arte che una non interrotta famiglia di artisti insigni ha conservata fino ai nostri giorni in fiore e gloriosa, abbiasi il posto che le si conviene insieme alle tre arti maggiori, la Pittura, la Scultura e l'Architettura; e non come vogliono alcuni, accanto o al disotto della Fotografia. Di tale sfrontata opinione non crederei dovere neppure occuparmi, se l'autorità di qualche persona che la divide non potesse farla accettare da molti; perocchè a nessuno che non sia cieco, o che almeno non sia privo affatto d'ogni gusto e d'ogni amor vero dell'arte, può venire in capo un sì fatto paragone. Prendete appena in serio esame l'arte nostra, e troverete di che maravigliarvi nel vedere come siasi potuto senza il prestigio del colorito, e con mezzi difficilissimi, raggiungere quella perfezione, cui fu portata dal bulino de'nostri sommi. In essi ammirerete fedeltà al carattere originale dell'opera che tolsero a tradurre, tanto per le forme quanto per l'effetto: e dalle loro incisioni distinguerete a prima veduta i dipinti dei coloristi e quelli dei pittori che tali non furono; ciò

solo per quell'intelligente ingegnoso e difficile magistero che seppe rendere con mezzi sì aridi e scarsi tutto quanto offre di bello e di vario il vasto campo della natura e dell'arte. A queste opere, seppure ne avete il coraggio, paragonate la più bella delle fotografie! Essa non sarà mai che lo sterile prodotto di una macchina accanto al nobile lavoro di un'arte accanto all'opera di una intelligenza umana artisticamente educata a comporla: sarà come una stazione in ferro fuso accanto alle fabbriche sublimi di Arnolfo, del Brunellesco e di Michelangelo.

Ma non credo di dover porre fine a queste poche parole senza riferire quello che uno de' primi editori francesi, il signore Dusacq, diceva nell'annunziare la pubblicazione di una stampa a bulino del suo egregio compatriotta signor Thevenin: *L'engouement du public pour les reproductions toujours si incomplètes et si peu durables de la photographie, a porté une terrible atteinte à ce bel art de la gravure. Le public ne s'en aperçoit point encore, parce que de grands artistes, formés avant l'avénement de la photographie, vivent encore et mettent au jour des œuvres depuis longtemps commencées. Mais les rangs de ces valeureux combattants s'éclaircissent chaque jour, et il ne s'en formera plus beaucoup de nouveaux, nous le craignons du moins. C'est un motif de plus pour applaudir aux efforts habiles de ceux qui, conservant la tradition des maîtres, tiennent encore avec honneur le burin qui a illustré les Albert Durer, les Marc-Antoine, les Edelink* ecc. »

[5] L'Accademia della Crusca ha ora la sua residenza nell'antico Convento dei Domenicani in S. Marco.

DIALOGO SETTIMO

[FIAMMIFERAJO E FRUSTAJO]

GINO. *A cinque centini tre scatole di fiammiferi senza stianto!*

CARLO. Perchè hai detto centini, e non centesimi?

GINO. Quest'ultima parola la ci garba poco.

CARLO. E a me non garba punto il dire fiammiferi senza stianto; mi parrebbe meglio senza scoppio. E infatti gli stecchini di prima, ch'erano chiamati fulminanti, scoppiavano veramente, fregandoli.

GINO. Il suo discorso non mi va. A dire a modo suo si farebbe ridere. Qui lo scoppio ci sta come il cavolo a merenda. Se gridassi come la vorrebbe lei, i ragazzi del vicinato mi farebbero intorno prima un pissi pissi, poi un brusio e da ultimo uno schiamazzo da farmi uscire de'gangheri.

CARLO. E se io mi trovassi a questa scena, manderei que'monelli a strepitare nel chiostro di San

Marco per obbligare gli Accademici a metter tra la buona farina la voce brusio, che non è nè dell' erba d' oggi, nè di quella d' ieri.

Dimmi ora in quali casi adoperi tu la parola *stianto* e il verbo *stiantare.*

Gino. Sono tanti questi casi che sarebbe impossibile ripescarli tutti così su du' piedi. Dirò quelli che mi verranno in sulla lingua, e basta. No' chiamiamo stianto quel colpo secco secco che fa il fulmine, o la saetta. Se si rompe a un tratto il cerchio d'una botte, o d' un caratello, ecco un altro stianto. Si dice così anche il rompersi lì per lì delle corde di certi strumenti da sonare, delle funi e de' canapi d'un argano, e d'altre cose simili. L'albero vecchio si stianta, ma non si piega. Si possono stiantare molte altre cose, e persino e' calzoni che portiamo indosso, se sono troppo stretti, e messi in tirare da movimenti sforzati. In quel gran terremoto di Livorno d'anni addietro si stiantarono anche le catene dei muri, come se fossero state corde da violino: e a quelli stianti, io, che mi trovavo laggiù, ebbi a spiritare dalla paura. I cacciatori poi nel raccontare le loro prodezze, che gli altri credono fandonie, ne stiantano di quelle che non hanno nè babbo nè mamma. Per ora non mi ricordo d' altri stianti.

Carlo. Eppure ce n' è un altro.

Gino. Mi pareva dimolto che l' avesse a ire così liscia liscia.

Carlo. Trovai in un Vocabolario che stianto si

dice comunemente de' tuoni. E bada che non è di que' libri raffazzonati a vànvera!

Gino. Ripiglio fiato: credev' a peggio! Glielo ridico da capo che degli stianti ce n'è da fare alla palla, ma col tono e' non c' entrano nè per ritto nè per rovescio. Discorsi corti, e carte in tavola. Il tonare non è nè uno stianto, nè uno scoppio, nè un colpo, e neppure uno strepito, ma solamente un romore, o una romba. La vada franco, che se non piglio lucciole per lanterne, il mio ragionamento non fa una grinza.

Carlo. L'hai presa per il suo verso, e mi torna, anzi la mi va a fagiòlo.

Adesso vorrei sapere in quali occasioni fai uso della parola scoppio.

Gino. Guà! chiamo scoppio quel colpo che fanno l'armi da foco, i mortaletti, le mine e ogni altra sorta d'esplosione. Se, per caldo o per freddo, si rompe con violenza una boccia, una lastra di cristallo, una pentola di terracotta e simili, e' si dice uno scoppio. — Il Sabato Santo in sul Domo c'è lo scoppio del carro e della colombina, che ricorda que' tempi, nei quali Firenze era tanto grande per virtù e per ricchezza, che a paragonarla con quello che è adesso, vien voglia di piangere. Allora che popolo gagliardo! Che omaccioni di garbo e di proposito! E ora? . . . . rattenghiamo il fiato per non far romore: no' siamo quello che siamo, e Dio cel perdoni! La mi capisce? — Ognuno di noi può fare una caduta di scoppio, salmisia! E

anche le cose che servono a' nostri bisogni, le possono cadere in terra di scoppio. La gente allegra, e 'l ciel l'aiuti! dà facilmente in uno scoppio, o scroscio di risa; e potrebbe anche dare in uno scoppio di pianto, quando gli piovesse addosso d'improvviso una gran disgrazia, o una cattiva nuova. La non sa lei che ci sono persino i baci con lo scoppio, e quelli con lo scocco? E i miei bambini fanno a gara la sera per averne da me dell'una e dell'altra qualità, nel tempo che la mi'moglie allestisce, non dirò la cena, chè non merita questo nome, ma un ritocchino da povera gente come siamo noi.

CARLO. E quali sono i baci con lo scocco?

GINO. E' son quelli che scattano dai labbri con impeto.

CARLO. E il ritocchino che è?

GINO. Questo è detto anche spuntino, e consiste in quel po' di mangiare alla lesta, e quasi a battiscarpa, che si fa anche tramezzo a' pasti, e non è nè una colazione nè una merenda.

CARLO. E lo scoppio che fa la frusta de' vetturini, perchè non l' hai tirato fuori?

GINO. Per due ragioni: una più buona dell'altra; perchè non si chiama scoppio, e perchè io non sono solito d' entrare ne' feudi degli altri a far l' impaccioso. Il mio amico Gaetano Visibelli, qui presente, è quello che fa le fruste, e a lui tocca rispondere alla sua domanda. E la badi che gli è uomo da sapere dove il diavolo tien la coda.

Carlo. Questa è una grande scoperta che debbo alla tua delicatezza. Ne sono contentone, e voglio sperare che il nostro Gaetano si presterà non solo a dar replica al mio quesito, ma anche a permettermi che gli faccia qualche interrogazione sull'arte sua.

Gaetano. Ben volentieri. Intanto per caparra gli dico che quello scoppiettio che fa la frusta del vetturino e del postiglione non si può chiamare nè scoppio, nè stianto, ma in verità è uno *schiocco.*

Carlo. Tanto meglio! in cambio d'uno, m'avete regalato due vocaboli che vogliono dire la stessa cosa, scoppiettio e schiocco: potranno anche prendersi senza scrupolo l'uno per l'altro, tanto si somigliano tra loro.

Gaetano. La non si lasci abbagliare dall'apparenza, chè pur troppo spesse volte inganna. In queste cose non c'è da tirar di lungo come se nulla fosse. Scoppiettare lo diciamo della legna verde messa a bruciare sul fuoco; e benchè abbia somiglianza con lo schioccare della frusta, non ne viene però che quello possa adoperarsi per questo, come se fosse la stessa cosa. Io mi sono servito del primo per farle intendere alla meglio il secondo, e non già per voler confondere una parola con l'altra. Vuol ella capacitarsi di questa verità? la provi a fare il rovescio, cioè la chiami schiocco lo scoppiettio, e la vedrà chiaro e tondo che lo scambio non regge e la rima non torna. E appunto per questa ragione mi pare che, se due cose diverse tra loro hanno

nomi differenti, sarà sempre bene lasciare a ciascuna il suo, e fermi lì.

Carlo. L'argomento è giusto, e voi l'avete svolto per filo e per segno.

Venendo ora alle cose dell'arte vostra, comincio dal domandarvi come le si chiamano le diverse parti della frusta.

Gaetano. La frusta è composta del bacchetto, del cordone, della codetta e del mozzone, o del frustino, detto anche sferzino.

Carlo. Che è il *bacchetto?*

Gaetano. È quel pezzo di legno fatto a mo' di bacchetta o di mazza, al quale si attacca il cordone che regge il rimanente della frusta. I bacchetti migliori sono di carúbo: vengono dopo quelli d'agrifoglio e di nespolo; e da ultimo gli altri di mélo, di castagno ec.

Carlo. Avrei creduto che il bacchetto dovesse chiamarsi manico della frusta.

Gaetano. Si signore, c'è anche il manico, ma con un nome più nobile: si dice impugnatura, come se fosse d'una spada. L'*impugnatura* consiste in quella prima parte del bacchetto che si tiene in mano, e la si fascia di refe, di balena, oppure di pelle. Alle estremità ha due ghiere di metallo per fortezza e per ornamento.

Carlo. Come è fatto il *cordone?*

Gaetano. Si fa in più modi: se ha da servire a' postiglioni, è di sferzino ordinario a più capi, con

nodi o senza, a piacere. Vien poi il cordone di sugattolo, che può essere liscio o a nodi, come il primo. Ne' cordoni a serpe, cioè fatti a treccia, e anche a spighetta, si mette lo sferzino più fino: lo stesso è per i cordoni a pioggia, che fanno arco in sul bacchetto; e questi servono alle fruste di gala.

Carlo. Di che si compone lo *sferzino?*

Gaetano. Lo sferzino, chiamato da noi del popolo sverzino, si fa di canapa avvolta e torta.

Carlo. E che intendete voi per *codetta?* a che serve? di che è fatta? come si forma? . . . .

Gaetano. Per bacco! quante domande in un fiato! C'è da perder l'erre! Lei da prima l'ha cominciato bel bello a tenermi a chiacchiera, e parea la dormisse: poi la m'ha fatto fare perbenino il passo dell'uscio: e ora, che è che non è, la vorrebbe farmi girare come un arcolaio. Basta: e'mi sta'l dovere, e zitto come un olio!

Carlo. Voi pigliate fuoco come l'esca. Ma di che vi sgomentate? Credete forse che v'abbia a lasciare in sulle secche di Barberia? Eh via! levatevi dal capo cotesti scrupoli, che non sanno di nulla.

Gaetano. So bene che il viaggio non è lungo, se si giunge a salvamento; ma qui appunto sta il busillis. In tutt'i casi sarà quel che sarà. Ad ogni mo' la m'ha messo nel ballo, e capisco che bisogna ballare.

La codetta non è altro che un cordone più sottile di quello già ricordato. Da una parte si attacca

allo stesso cordone, e dall'altra sostiene le punte, cioè i mozzoni: la si forma di sferzino a tre capi, oppure di *disciplina*, la quale è più grossa e più consistente. Alla codetta facciamo diversi nodi, o semplici, o di quelli che tengono i frati di S. Francesco al cordone di cintola, e li chiamiamo nodi alla fratina, o alla cappuccina.

CARLO. Ne' Vocabolarj non si trova altro sferzino fuor di quello, col quale *si fanno l'attaccature alle corde*; v'è però *la sferzina*, cioè *quella corda che usano i pescatori per allungare, o ritirare la bilancia.* Vi pare che i Vocabolarj abbiano fatto bene a dir così?

GAETANO. Que'suoi libri e'mi pare che siano sempre alle frontiere, e che girino un po' nel manico. Dev'essere una disperazione il tenerci dietro. Dello sferzino se ne serve il popolo e 'l comune, e chi potrebbe mai dire in quanti modi e in quanti casi? Se ne può anche fare l'attaccature alle corde, ma da questo solo uso a tutti gli altri, che di certo sono innumerabili, c'è che ire; chiama e rispondi!

Della sferzina poi basta dire, che qui la bilancia da pescare in Arno non ha la corda per alzare e abbassare la rete, che è fissata sopra un cerchio di legno pendente dalla cima d'una stanga. Il pescatore sostiene a mezzo con le mani la stanga, appoggiandone la parte bassa tra una delle sue cosce; e così tuffa e rialza a piacere la bilancia.

CARLO. E il *mozzone* e il *frustino* a che servono?

Gaetano. E'servono a frustare, e a fare lo schiocco. I vetturini si fanno ubbidire dai cavalli con la frusta. I più discreti tra loro, e sono pochi, schioccano molto, e di rado frustano: gli altri tirano a refe doppio senza avere compassione di quelle povere bestie. E noi non facciamo in qualche modo lo stesso coi nostri simili, benchè si abbia spesso in bocca parole di carità e d'amore? Predichiamo bene, ma razzoliamo male; e alle corte si può dire di noi, come si è detto sempre del libro di Cecco d'Ascoli: *volta la carta e peggiora.*

Carlo. E questa è una vergogna! Ma in che modo formate voi i frustini e i mozzoni?

Gaetano. Il frustino è un semplice pezzo di sferzino o di disciplina, che si attacca alla codetta della frusta, senza farci altro lavoro.

Carlo. Ecco di nuovo in ballo la disciplina, che in questo senso manca ai Vocabolarj. Credete voi che quella de'funaiòli abbia preso il nome dall'altra de'frati e dei penitenti, o viceversa?

Gaetano. Che vuol che sappia? Lo dica lei, che conosce meglio di me come sta la cuffia a Crezia. Ho da rinvangare io se nacque prima la gallina o l'ovo?

Carlo. Non v'adombrate per così poco. Ho capito: torniamo a'mozzoni; e di questi che avete altro a dirmi?

Gaetano. Il mozzone deve avere un ripieno e una fasciatura.

Il ripieno più ordinario è di spago con nappa

di seta in cima: vien poi quello di spago con seta floscia per tutta la lunghezza; e da ultimo l'altro di refe con seta torta. I mozzoni più fini però hanno il ripieno di corda da violino.

La fasciatura si fa di refe di lino, e di seta torta, detta anche setino; e la si lavora in due modi, a nodo tondo, e a tutto nodo.

Carlo. In che differiscono tra loro questi nodi?

Gaetano. Per fasciare il ripieno a nodo tondo si fa così: una volta si passa il refe o il setino senza annodarlo, e la seconda volta s'annoda, e così ci seguito. In questo caso la fasciatura vien tonda quasi perfettamente. Al contrario nel tutto nodo si passa il refe, o la seta, annodandoli sempre, come fanno i sarti nel punto a occhiello. In quest'altro caso la fasciatura non può riuscir tonda, ma con una specie di costura. Abbiamo anche i mozzoni fasciati a succhiello, e prendono questo nome dall'avere la loro fasciatura una costola rilevata, che gira intorno a vite.

Carlo. Suppongo che non avrete altro da dirmi su questo tema.

Gaetano. C'è ancora qualche cosa. Oltre i mozzoni, abbiamo pure le punte inghilesi, che si formano di seta a cordoncino, o a spighetta. Quel cordoncino è a quattro capi, ritorto al telaio e ben tondo. La spighetta è a treccia o a lisca, con quattro canti, appunto come sono le spighe di quel grano che si dice *mazzocchio*.

Carlo. O que' frustini che portano in mano co-

loro che per divertimento cavalcano a sella, come sono fatti?

Gaetano. Hanno l'anima di balena o di giunco, e sono fasciati di refe o di balena. Una volta se ne vendeva un subisso alle *logiche*, e li tenevano in mano andando a piedi ne'pubblici passeggi, per far credere ai grulli d'avere di be' cavalli in istalla. Ora però che que' zerbinotti, detti anche paini e frustini, si trovano alla stoja, hanno dovuto lasciare il ninnolo. È vero che erano un po' ridicoli; ma a benessere ci snocciolavano fior di quattrini.

Carlo. Sapreste dirmi che significa trovarsi alla stoia?

Gaetano. Gli è press'a poco come dire: essere al verde, alla trucia, alla vampa, alla stanga, o in sul Bigallo.

Carlo. E dico poco: che ricchezza di frasi! So che vuol dire essere al verde, e da che deriva. Vorrei sapere altrettanto intorno alle altre maniere, che voi avete tirate fuori con tanta profusione.

Gaetano. Mi par d'aver capito a mezz'aria ciò che desidera, e mi proverò a servirla. L'impegno è un po' gravoccio, ma se farò degli strappi, o se piglierò qualche marrone, la mi saprà compatire. Tanto da ultimo toccherà a lei a raddirizzar le gambe a' cani.

Carlo. In ogni caso ce ne sarà pel manico e per la mestola. Su via, da bravo! Io farò le interrogazioni, e voi darete le risposte.

Che cosa vuol dire: *è stoiato, è alla stoia, ha la stoia?*

GAETANO. Vuol dire che quel tale si trova in piana terra: non ha più altro letto che una stoia.

CARLO. Intanto questa è imbroccata a meraviglia. Che intendete voi con le parole: *è truciante, è alla trucia, ha la trucia?*

GAETANO. Intendo che colui, del quale si parla, è ridotto in cattivo arnese, e non ha da mutarsi. Al contrario se uno, per avarizia o per sciatteria, non si muta mai di vestito, noi diciamo: gli è com'e' Santi al muro. Ha la trucia quel soprabito che mostra le corde; è truciante una coperta lisa; comincia a truciare un cappello, quando principia a pigliare il rossiccio e a perdere il pelo.

CARLO. Anche questa la mi torna.

Ma che significa, parlando d'una persona, la frase: *è alla vampa?*

GAETANO. E' sarebbe come dire, che la roba di questa persona la si consuma, la va in perdizione come se la bruciasse.

CARLO. Non ho nulla in contrario.

Perchè dite voi a chi si trova in cattive acque: *è stangato, è alla stanga, ha la stanga?*

GAETANO. Perchè non è più padrone del suo, ha più debiti che la lepre.

CARLO. Ma che ci ha da fare la stanga co' debiti? Non c'è relazione tra una cosa e l'altra.

GAETANO. Eppure la ci può essere. Forse questo modo di dire e' viene da quella stanga o spranga, che fa mettere il tribunale alle botteghe dei falliti. E poi la non si rammenta che c'è un proverbio che dice:

gli ha perso il barchetto e gli è rimasta la stanga? La scelga tra questi due quello che gli va più a sangue, e tiri via, se non vuol farci il capo grosso grosso come un cestone.

CARLO. Io mi fermo addirittura al primo usciò, mogio mogio, come sono rimasto allo scioglimento di questo nodo gordiano fatto da voi senza ricorrere alla spada d'Alessandro. Spiegatemi adesso l'ultima frase che resta, cioè: *essere in sul Bigallo.*

GAETANO. Questa significa, essere abbandonato, non aver più nè casa nè tetto. E così erano veramente que'ragazzi, che si lasciavano di notte in abbandono sui gradini di quel Luogo Pio.

CARLO. Se Dio vuole, a tempo nostro sono cessati affatto gli abbandoni di questa specie, e il Bigallo riceve soltanto i figli orfani, che non hanno parenti in istato di poterli mantenere. Per questa cessazione, che fa onore al nostro secolo, voi potreste fare una eccezione alla regola che avete stabilita di sopra, là dove avete paragonato gli uomini d'ora col libro di Cecco d'Ascoli.

GAETANO. L'ha ragione, l'è giusta, e la giustizia va innanzi a tutto. La n'ha trovata una delle eccezioni! Così potesse trovarne tante da buttare all'aria quel tristo proverbio! Ma . . . Qui m'accorgo che il tempo è un gran galantuomo. È giunta l'ora per me d'andare alle prove al Teatro della Pergola, dove fo la parte del sonatore di clarinetto. La mi perdoni gli spropositi che avrò detto, e se ha bisogno di fruste, la faccia capitale di me.

Carlo. Vi ringrazio d'avermi fatto conoscere così bene le cose del vostro mestiere, e vi prego di prepararmi un assortimento di fruste, di bacchetti, di cordoni, di codette, di frustini, di mozzoni e di punte inghilesi, a memoria di ciò che quest'oggi m'avete insegnato.

DIALOGO OTTAVO

[COLORI CHE SI DANNO ALLE SETE]

CARLO. Amerei sapere tutti i nomi dei colori che date alle sete, cominciando dai *rossi* che sono di moda.

GIUSEPPE. Tra i rossi quelli che tengono il primo posto per vaghezza e stabilità, li chiamiamo *colori ricchi*, e li caviamo dal carminio o *depuro* di zaffrone. [1]

CARLO. So che lo zaffrone costa molto, ed è quell'erba detta dai Botanici *Carthamus tinctorius*. Quei benedetti scienziati usano a tutto pasto i nomi latini, scordandosi spesso dei volgari, che pur dovrebbero essere indicati. Questo zaffrone ha egli altro nome nella lingua parlata?

GIUSEPPE. Lo dicono anche *zafferano bastardo* o *matto*, e *grogo salvatico*.

La tinta si leva dal bel mezzo del suo fiore, che è di un superbo rosso arancione.

Dello zaffrone nostrale non ce ne serviamo a nulla; ma ci viene dalle Indie o di Spagna quello che adopriamo. [2]

CARLO. Come li chiamate voi i colori fatti con questa droga?

GIUSEPPE. Li chiamiamo così:

Penna d'angelo	Angiolo	Incarnato	Ortensia
Rosa secca	Rosa	Cerasa	Porpora
Ponsò	Fior di melagrano e Vesuvio.	Scarlatto	Fuoco

Questi medesimi colori li facciamo ancora di cocciniglia, garbeggiandoli con l'*anilina.*

CARLO. La cocciniglia è un *gallinsetto* come il chermes. La prima si trova sul *Cactus opuntia,* detto volgarmente *fico indiano* della cocciniglia, o *nopal:* il secondo sta sopra una quercia della Provenza, del Portogallo e d'altre coste marittime, *Ilex aculeata coccigliandifera,* o come dicono altri, *Quercus coccifera.*

La cocciniglia e il chermes si dicono anche *grana, grana de'tintori* e *grana di scarlatto.*

L'anilina è un prodotto chimico dell'indaco, cioè dell'*Indigofera anil.* [3]

GIUSEPPE. Dopo i colori ricchi vengono i *rossi fini*, che sono:

Il chermisi e il fior di pesco.

Succedono a questi i *rossi mezzo fini*, conosciuti sotto il nome di *rossi di fisica,* perchè fatti

con una composizione di campeggio, ammaestrata col depuro d'indaco.

Abbiamo pure i *rossi falsi* o *di legno*, che è come dire di verzino, e a questi si mette innanzi la parola *atto* per distinguerli dai colori già rammentati.

Atto chermisi	Atto rosa	Atto cerasa
Atto porpora	Atto ponsò	Atto fuoco ecc.

Facciamo però col verzino altri rossi, che sono gli appresso:

Rosso d'Adrianopoli	Schizzo di fuoco	Rosso sangue
Fiammetta	Amarante	Rosso vinato
Rosso ciliegia	Polmone	Mattone.

CARLO. Il campeggio, dalla baia di questo nome, è l'*Hematoxylum. Campechianum*, e si trova in molta abbondanza alle Antille. Il suo legno è assai compatto, ha l'odore di violamammola, e il sapore di zucchero alquanto amarognolo ed astringente.

L'indaco è l'*Indigofera tinctoria*. Cresce nelle Indie, nell' Isola di Francia e al Madagascar. È detto anche indaco del Malabar, o Guatimala, e Indigo. [4]

Il verzino, *Caesalpinia sapan*, è un legno rosso pallido, che fatto bollire dà una tinta nericcia, la quale diventa rossa mescolandola con l' allume. I suoi nomi volgari sono: *legno di Santa Marta, legno Sapan, legno del Brasile, legno di Fernambucco* e *Brasiletto.*

Avete altri rossi?

Giuseppe. Ne abbiamo tre nuovi di zecca, e molto belli e di gran costo; e' si chiamano:

Solferino	Montebello	Magenta.

Per farli ci serviamo d'una cristallizzazione verde, che chiamiamo *roseina*, la qual pare si levi dal catrame del gas.

Il Magenta appartiene ai colori fini d'oricello, perchè gli diamo il *vôlto* con l'anilina.

Carlo. Benchè abbia inteso dire che dai catrami del gas si ottiene la *chinoleina*, non sono in istato di dare schiarimenti sulla vostra roseina. [5]

E quali sono i *colori fini d'oricello* che avete ricordati?

Giuseppe. Sono questi:

Fior di fava	Fior di lino	Fior di spigo
Lillaco	Lilla	Gridellino [6]
Viola del pensiero	Violetto	Violetto rosso
Magenta	Violetto cupo	Violetto dolce

Carlo. Datemi ora i nomi dei turchini. [7]

Giuseppe. Eccoli:

Maria Luisa	Minerva	Turchino della regina
Porcellana	Turchino del re	Turchino mammola
Turchino	Turchino Ghimè	Turchino di cobalto
Isabella	Azzurro e Lapislazzuli.	

Si fanno anche i *turchini di fisica* col campeggio, scalandoli col carminio d'indaco. [8]

Vengono poi i *blu* di prussiato, e sono questi:

Celeste blu	Blu porcellana	Blu Maria Luisa
Blu Raimond	Blu Isabella	Blu Napoleone.

CARLO. Questa voce *blu* mi offende l'orecchio e mi dà ai nervi.

GIUSEPPE. Che ci vuol fare? Oramai non v'è scampo. Certi turchini, come quelli di prussiato, bisogna ben chiamarli blu: si farebbe ridere a dire turchino Napoleone. [9]

CARLO. Non avete altri celesti?

GIUSEPPE. Gli abbiamo, e li facciamo di vagello e di carminio d'indaco. Eccone i nomi:

Aria	Latticino	Celestino
Celeste cielo	Celeste chiaro	Celeste Laudon

Celeste cupo e Celeste lumiera.

CARLO. Non avevo mai udito nominare questo ultimo colore.

GIUSEPPE. Il celeste lumiera è detto così, perchè è il solo che veduto al lume di candela resti del suo colore: [10] gli altri tutti appariscono diversi da quel che sono. Per farlo si adopera l'*azulina*.

CARLO. Non so che cosa sia l'azulina, [11] ma non ardisco contradirvi, perchè la chimica fa le sue conquiste da un momento all'altro, nè io di questa scienza sono al giorno quanto vorrei.

L'oricello, *Lichen roccella*, era conosciuto fino dai tempi di Teofrasto per il colore porporino. Un

nostro concittadino, Alamanno, scoperse in Oriente nel secolo XIII il modo di cavarne una tinta più utile col mezzo dell'orina. La sua famiglia in benemerenza di lui s'ebbe il cognome di *Oricellaria*, cambiato poi in quello de' Rucellai. Il Micheli lasciò la descrizione del modo di prepararlo.

Sapete voi che l'oricello abbia altri nomi volgari?

GIUSEPPE. Lo chiamiamo anche *orcella*, *roccella delle Canarie*, e *raspa*.

CARLO. Il guado è la *Isatis tinctoria*. Per farne la tinta si tagliano le sue foglie appena cominciano ad essere colorate di paonazzo sui margini. Lavate bene si mettono a fermentare nell'acqua pura. Anche l'*erba guada* o *gualda* (*Reseda luteola*) serve a fare lo stesso colore. Il Cesalpino la chiamò *guaderella* e alcuni la dicono *luteola*. [12].

Sapete voi che il guado abbia altri nomi?

GIUSEPPE. So che lo chiamano anche *guadone* e *glasto*.

CARLO. Veniamo adesso ai colori verdi.

GIUSEPPE. I migliori sono quelli di vagello, ma li facciamo ancora di carminio, d'indaco, di prussiato, di composizione a corpo giallo, e d'acido picrico.

I nomi sono questi:

Acquamare	Verde pisello	Verde indiano
Verde montano	Verde erba	Verde smeraldo
Verde prato	Verde pomo	Verde porro
Verde mare	Verde canna	Verde pistacchio
Zolfino	Verde gaio	Verde inglese
Verde Laudon	Festichino	Verdegiallo

Pappagallo	Verde mirto	Verde lauro
Verde anitra	Verde bottiglia	Verde sassone
Verde moscone	Verde rame	Verde bruno
Verde notte	Carlo XII	Verde Terreni
Verdone	Verde bronzo	

CARLO. Prima che altro, ditemi perchè uno di questi verdi è chiamato *verde Terreni.*

GIUSEPPE. La sa bene che de'terreni verdi non ce ne sono, salvo quelli coperti di prato o d'erba, dei quali le ho dato il nome a parte. Verso la metà del secolo passato un certo Terreni di Livorno, buon frescante per que'tempi, trovò un verde vaghissimo che adoperò spesso nel dipingere a muro. È quel medesimo che dipinse com'è, la nostra sala del Buon Umore. I tintori di seta di questa città vollero imitare quel bellissimo colore, e lo intitolarono verde Terreni. Allora usava così, e non pareva vero di dare a ciascuno il suo.

Nei verdoni di vagello si adopera anche il campeggio e l'*erba baccellina,* che viene a noi da Pisa. Ne'verdi di prussiato usiamo il *sandalo giallo* e l'acido picrico.

CARLO. L'erba baccellina è la *Genista tinctoria,* e potrebbe servire anche la *Turritis irsuta.*

Il sandalo giallo o citrino è il *Santalum album.* Quest'albero è come un mirto, e viene dalle Indie. Tanto il sandalo bianco, quanto il citrino è legno della stessa pianta; con questa differenza, che il bianco è preso dall'alburno, di color biancastro, e il citrino dall'interno del legno che è giallo.

L'acido, del quale avete parlato, è *l'acido nitro-picrico*, o *carbo-azotico*, detto ancora *amaro di Welter.* [13] È un prodotto chimico della scomposizione dell'indaco.

Gradirei adesso conoscere che cosa sia veramente il *vagello*, che i Vocabolarj chiamano anche vasello, o caldaia grande da tintori.

GIUSEPPE. Il vagello non è nè un vaso nè una caldaia, ma una tinta di composizione per l'arte nostra. Per farla, prima di tutto prepariamo la concia, che si fa di crusca e d'*allume di feccia.* [14]

CARLO. Che cos'è questo allume di feccia?

GIUSEPPE. Chiamiamo così la cenere che si leva dalle vinacce bruciate. Viene a noi dall'Umbria, dove si fa migliore che in altri luoghi. In mancanza di questa si adopera altra cenere fatta bruciare due volte, e anche potassa, o calcina.

Questa concia la mettiamo, entro una caldaia d'acqua, al fuoco tanto che spicchi il bollore. Lasciamo allora freddare il bagno insino al punto che venga ad essere comportabile al dito che v'immergiamo. Buttiamo poi nella caldaia una dose d'indaco ben macinato e netto, ed una seconda dose di guado spezzato, il tutto a regola d'arte.

Il *vagellante,* che è come dire il garzone che fa il vagello, con lento fuoco mantiene sempre uguale quel calore, e per due giorni lascia stare così la caldaia aspettando che *nasca* il vagello medesimo, vale a dire che giunga a maturità. Ciò avviene o più presto o più tardi, secondo la bislacca

natura dei vagelli, che non a caso ebbero il nome che portano.[15] Il suo nascere si conosce dalla crosta che fa alla superficie, la qual crosta è di color violaceo e venata. Questa crosta si rompe soffiando forte sul bagno, ma presto torna a riunirsi se il vagello è di buona qualità. Qualche volta, benchè sia questo di cattiva apparenza, si *scaponisce* lavorandolo; tale altra volta *intristisce,* quantunque l'aspetto lo abbia ottimo. In sostanza possiamo ben dire che il vagello è un matterullo, che a quando a quando accenna coppe e dà danari, e fa ringrullire il povero tintore girandogli stranamente nel manico.

Se il vagello riesce di molta forza, lo diciamo di *sopragoverno:* se resta debole, di *sottogoverno.* Quando i verdi chiari prendono dal bagno un brutto colore, si dicono *smaccati:* se vengono *guasti,* cioè anche più brutti, usiamo dire che hanno *preso la bòtta* o *la borraccina.* Così del verde uscito dal vagello troppo cupo ci viene detto: *ha preso il cipresso.*

CARLO. Ma quali sono i colori che si levano dal vagello?

GIUSEPPE. Tutta la scala dei verdi, dei turchini e dei celesti. Se diamo alla seta l'*impiumo* o *piede* giallo,[16] si cava dal vagello qualunque verde: se le diamo l'impiumo rosso, escono fuori i turchini, dal violetto al blu; e se l'impiumo è bianco, ne esce tutta la scala dei celesti.

CARLO. A mostrarvi che anche i nostri antichi

descrivevano bene le cose dell'arte vostra, voglio riferirvi le parole che un anonimo della fine del secolo XIV o del principio del XV lasciò scritte intorno al modo di porre il vagello. Quel buon uomo *non sapendo*, secondo che asserisce nel suo proemio, *parlare nè di scienza, nè di filosofia, nè di rettorica, nè d'altre arti liberali*, venne a dire così:

« Abbi una caldaia piena d'acqua, e metti su « libbre sei di crusca, e libbre tre di robbia, [17] e lib- « bre dieci d'allume di feccia, e falla bollire un « terzo d'ora. E prima metti l'allume di feccia in « un paiuolo e disfallo molto bene con un pillo nel- « l'acqua calda, e così strutto metti in su detta cal- « daia. Dipoi abbi adattato una *caldaiuola* e mettivi « dentro quell'indaco che vuoi, cioè secondo la seta « che hai, ma in comune uso si è libbre sei. In « detta caldaiuola metti due paiuoli di bagno della « prima caldaia, e schiaccia l'indaco con detto pillo. « E così fatto, metti quel bagno dell'indaco in sul « vagello. Di poi rischiaccia il resto di detto indaco « che rimane nella caldaiuola con altrettanto bagno, » e metti sul vagello, e così fa tante volte sia ve- « nuto l'indaco tutto disfatto. Rimarratti un poco « di rena in detta caldaiuola, e quella butta via. « E fatto questo arai pieno il vagello, e lascialo « stare sino all'altro dì. Dipoi lo concia in que- « sto modo: togli un bozzolo di crusca, once sei « di robbia, libbre due incirca d'allume di feccia, « e tutte queste cose metti in sul bagno che ti « avanzò della caldaia, facendo prima bollire detta

« concia, e riempi il vagello. E così fatto mestalo « e cuoprilo, e lascialo stare tanto venga a colore, « che sta due o tre dì. [18] E se vuoi vedere se è ve- « nuto, o no, mestalo; e se non fa ischiuma, non « è venuto: mettivi dentro il dito, e se non tinge, « non è venuto.

« Avendoti insegnato in un digrosso come si « pone un vagello, e come si concia, ora ti vo'dare « un poco di dimostrazione e di lume a insegnarti « un vagello quand'è possente, o stracco. Princi- « palmente abbi l'occhio che toccando il vagello « dove non è la schiuma, cioè messovi dentro il « dito nel bagno, che quando tu nel cavi si ri- « chiuda presto detto bagno e faccia crosta, e quella « crosta sia grossa et abbia certe venoline di cre- « pature fra esso, quasi come olio nell'acqua, che « va marezzando qua e là; e che la ischiuma che « egli ha di sopra, che si chiama *fiore*, sia ben « colorita in modo penda al colore pieno. Dipoi se « vuoi vedere se detto vagello ha forza, o no, pontene « un poco in sulla punta della lingua, e se non ti « pugne, è cattivo segno: e se tu senti che alquanto « ti frizzi, va con lui gagliardamente, che quello « nasce dallo allume buono; [19] et essendovi su l'al- « lume, bisogna abbia la conseguenzia, altrimenti « non si appiccherebbe colore in su la seta.

« Ancora troverai molti vagelli che, giugnendo « a loro, aranno una schiuma alta sopra un mezzo « braccio, e sarà vagello istracco e cattivo. Biso- « gnati avere avvertenza che quando giugni a lui,

« pon mente a quella ischiuma: se tu la vedi sbia-
« data o che abbia poco colore, sarà cattivo e de-
« bole, e con lui non ti allargare a tignere troppo,
« imperò ti farà vergogna. E sappi che quel fiore
« o vero schiuma viene da essere mésto di fresco,
« ma non da sua bontà. E anche sono molti tintori
« che usano questa retà, che avendo il vagello
« stracco e debole, e' vògliono dimostrare che sia
« buono: ma a non volere essere ingannato giugni
« al vagello e guata l'acqua sua, se tu vedi che
« toccandolo faccia come l'acqua sanza fare alcuna
« chiusura, se è così, di' che è doloroso; e se tu
« vedi ch'egli stia forte e sodo e chiuso come l'olio,
« di' ch'egli è buono. E sempre abbi l'occhio che
« sia chiaro, che non essendo così, farebbe cieco
« ogni cosa che tignessi con lui. [20] Ancora se ne
« vuoi un segno buono e perfetto, cacciavi dentro
« il dito: e se tu vedi che ti rimanga ben tinto di
« colore, di' ch' egli è buono; e se tu vedi che
« rimanga isbiadato, di'ch'egli è per l'opposito, cioè
« ha poco in corpo e quel poco ch'egli ha non
« uscirà fuori se non per forza di fuoco, e cosa
« che facci con esso rade volte sarà mai buona. E
« da que'vagelli ti guarda che hanno assai fuoco;
« che tingono poco e cieco, e avocolati e' colori
« magri e tristi. E conchiudendo: Vagel freddo e
« volte adagio non fecero mai vergogna a tintore ».

GIUSEPPE. Questa la mi pare una bellissima descrizione. Dunque più di quattrocento anni fa, a dir poco, i tintori di Firenze parlavano come noi. Anche adesso

si pone il vagello e si dice: è o non è *venuto a colore*. Noi pure siamo soliti dire: *Non bisogna allargarsi a tigner troppo se 'l vagello è debole, se ha poco in corpo*. E abbiamo il *pillo*, e usiamo chiamar *fiorata* o *fiore* la schiuma. Una sola parola non ho intesa, e questa è *retà*.

Carlo. Retà è come dire reità nel significato di malvagità. Debbo però farvi sapere che alcuni dei varj manoscritti da me veduti scrivono *arte* o *rete* in cambio di retà nel senso di frode, inganno, artifizio.

Torniamo a bomba. La robbia comune è detta dai naturalisti *Rubia tinctorum;* e il Matteoli la chiamo *eritrodano*. È pianta erbacea, che ha una radice, dalla quale si cava il color rosso, seccata e macinata che sia. Volgarmente si chiama *robbia domestica o tintoria*, *barba gialla* e *barba rossa*, *garanza* e *alosso*. La radice proprio la dicono anche *orizzari* e *lizzari*. [21]

Passiamo ai colori gialli.

Giuseppe. Il primo è il giallo d'erba, che dà i nomi seguenti:

Paglia	Canarino	Limone.

Vengono poi i gialli garbeggiati con *terra oriana*, e con rosso di carminio o di cocciniglia. Si hanno i colori seguenti:

Pelle	Albicocca	Cedro
Camoscio	Giunchiglia	Orizzonte

Arancione	Aurora	Giallo di Parigi
Oro cupo	Uccello del paradiso	Anchina
Zolfo	Cece	Arancia
Vitello	Arancia secca	Oro
Ginestra	Zafferano.	

Carlo. La terra oriana è una pasta rossa che si leva dal seme della bissa oriana, *Bixa orellana*. L'arboscello è detto anche *racù* e *urucù*. Nasce nelle isole americane, e più che altro a Caienna. La terra oriana vuole esser dolce al tatto e sodetta. Bello è il suo rosso, ma smonta alla luce e all'aria.

Giuseppe. Ce ne serviamo infatti per dare un buon piede ad altri colori, ma non l'adoperiamo sola.

Carlo. E i colori scuri?

Giuseppe. Si levano dal legno giallo, dal verzino, dallo *scotano*, dal campeggio, dalla *curcuma*, dalla cocciniglia, dal depuro d'indaco e dall'erba. [22]

Carlo. Lo scotano, *Rhus cotinus*, è un sommacco, il cui legno è giallo, venato di verdastro.

La curcuma, *Curcuma tinctoria*, è pianta erbacea delle Indie. Le sue radiche sono pallide al di fuori, gialle porporine al di dentro. Si ha da esse un bel colore giallo di zafferano.

Codesta tinta e codeste radici hanno altri nomi?

Giuseppe. La tinta è detta *terra merita*. La pianta e le radici hanno il nome di zafferano delle Indie, o croco indiano.

I nomi degli scuri sono questi:

Nocciòla	Cocco	Nefettino
Bucchero	Sangue di drago	Bella mulinara

Bronzo	Nespolo	Merda d'oca
Pazienza	Siviglia	Testa di moro
Caffè	Lionato	Papavero secco
Rena d'oro	Melanzana	Scuro da ombrello
Color cervio	Orecchio d'orso	Foglia morta
Carmelitte	Venturina	Diacinto
Legno	Bottiglia	Noce
Granato	Marrone	Cosacco
Sangue	Camoscio	Paonazzo falso
Cera	Bisciola	Foglia secca
Caffè bruciato	Capel d'Apollo	Olio
Tanè	Pancia di daino	Terra d'Egitto
Pel di vaio	Garofano	Tabacco
Pelo d'orso	Terra d'ombra	Fango di Parigi
Cannella	Uliva fradicia	Cacca di delfino
	Giuggiola.	

Carlo. Avete nominato due volte il camoscio, ponendolo prima nei gialli, e poi negli scuri.

Giuseppe. L'ha da sapere che dicono essere il pelo di questo animale nell'estate di un color chiaro, e nell'inverno d'uno scuro pendente al nerastro. E altri vogliono che nel primo caso si tratti della pelle conciata, e nel secondo del pelo. La pigli quel che vuole.

Carlo. Andiamo avanti.

Giuseppe. Eccoci ai bigi, che sono fatti di varia composizione:

Bigio perla	Bigio spigo	Bigio ferro
Bigio argento	Bigio verdiccio	Bigio roscendocche
Tortora	B. filiggine (Bistro)	Bigio feltro
Bigio cicogna	Bigio lapis	Bigio pietra
Bigio fumo	Bigio legno	Bigio d'acqua

Bigio Marengo	Bigio gialliccio	Bigio salvia
Seta cruda	Gorgia di piccione	Bigio moro
Bigio acciaio	Bigio rosellino	Bigio fango
Vigogna	Bigio cenerognolo	Tela grezza
	Bigio lavagna.	

Finalmente daremo le gradazioni del bianco e del nero:

Bianco	Bianco latte	Bianco neve
Bianco argento	Bianco rosato	B. perla o perlato
Bianco luce	Perlatino	
Nero blu chiaro	Nero blu cupo	Nero di Napoli
Nero minerale	Nero di Prussia	Nero inglese
	Nero fiorentino di galla.	

CARLO. Tra i colori usati dagli antichi, oltre ai più comuni, ne trovo parecchi de'vostri, come sarebbe:

Incarnato	Fuoco	Fiammetta
Lionato	Zolfino	Latticino
Acquamare	Verde rame	Verde giallo
Verde bruno	Cervio	Bianco lattato
Bianco argento	Giallo paglia	Ceciato
Piombante o piombo		Tanè ecc. ecc.

Ne restano poi altri che voi non avete nominati, e dei quali bramerei una spiegazione.

Che cosa sono gli *Alessandrini*?

GIUSEPPE. Sono i colori d'oricello.

CARLO. Che i *cennomati*, da Cènnamo?

GIUSEPPE. Saranno i colori di cannella.

CARLO. Che cosa il *dorè d'oriana*?

GIUSEPPE. L'arancione.

CARLO. E il *capellino*?

GIUSEPPE. Il nostro capel d' Apollo.

CARLO. O la *rosa di gruogo*?

GIUSEPPE. È sicuramente la rosa di zaffrone.

CARLO. E il *persichino di chermisi*?

GIUSEPPE. Il nostro fior di pesco.

CARLO. Il *colombino*?

GIUSEPPE. La gorgia di piccione.

CARLO. E il *grisellino*?

GIUSEPPE. Dev'essere il gridellino nostro. [23]

CARLO. Il *castagnino*?

GIUSEPPE. Quello che chiamiamo legno.

CARLO. Avevano anche gli antichi il *cipollino*?

GIUSEPPE. È quello che diciamo verdolino.

CARLO. Il *giaggiolino*?

GIUSEPPE. Fior di giaggiuolo, che è la Minerva [24]

CARLO. E il *maví*?

GIUSEPPE. Sarà il celeste cupo. [25]

CARLO. Lo *schizzo d'oca*?

GIUSEPPE. Lo chiamiamo noi, con meno garbo· merda d'oca.

CARLO. Il *giallo ranciato*?

GIUSEPPE. È la nostra giunchiglia.

CARLO. Il *piè di cappone*?

GIUSEPPE. Dovrebb'essere un giallo scuro.

CARLO. Il *zaffiorato* poi so che non è nè rosso, nè giallo, ma in quel mezzo. È un vermiglio di verzino ammaestrato con aceto e agresto. Cosi dice lo anonimo.

GIUSEPPE. Mi perdoni, ma per me si fa tardi, dovendomene tornare a san Leonardo.

CARLO. Basta così, e vi ringrazio. Abbiamo fatto in breve tempo un lungo cammino. Un'altra volta parleremo de'colori dell'arte della lana e d'altri mestieri. Così vi fosse chi desse mano a quelli del dipingere. [26]

NOTE AL DIALOGO OTTAVO

[1] Il *Carminio* è una materia colorante rossa cavata dalla cocciniglia. La *cartamina*, o sostanza colorante dello *zaffrone*, è detta in commercio *rosso vegetale*, quando serve, ridotta in pasta, a dar colore alla pelle del viso.

[2] È originario dell'India, ma coltivato in Egitto, Spagna, Germania, Italia e nei pressi di Lione in Francia.

[3] L'*anilina* ha preso il suo nome dall' indigofera bastarda, che i Portoghesi chiamano *anil*: ma oggi si trae più comunemente dalla *benzina* per mezzo di procedimenti chimici. Costerebbe troppo se si dovesse cavare dall'indaco, e l'industria si vale invece degli olii più leggeri ottenuti per distillazione dei catrami, e principalmente di quello di carbon fossile. L'*anilina* è senza colore, come la *toluidina*, le quali unite si trasformano insieme con mezzi chimici in sostanze varie che hanno colori vivacissimi; e quantunque a formare questi colori concorra necessariamente anche la toluidina, pure nel commercio son essi conosciuti col nome di *colori d'anilina*. La *toluidina* viene dal *toluene* o *toluolo*, anch'esso tratto dagli olii leggeri dei catrami.

[4] Dalle molte indigofere che nascono in Asia, Affrica e America si trae l'indaco, che prende i nomi del Bengala, Coromandel, Manilla, Madras, Giava, Egitto, Isola di Francia,

Senegal, Guatimala, Messico, Brasile, Carolina. La produzione maggiore nel 1861 trovo essere stata quella dell'Asia.

[5] Questi colori sono derivati dall'anilina e dalla toluidina: e sono *sali colorati* di una sostanza alcalina e basica incolora, che chiamasi *rosanilina* (del tutto artificiale), da cui derivano poi altre sostanze variamente colorate, azzurre, violette, gialle, ranciate, cannella ecc. Da alcuno è stata chiamata *chinoleina* un'altra sostanza cavata anch'essa dal catrame di carbon fossile; ma veramente questa proviene dalla distillazione con potassa caustica delle corteccie di china, o dalla chinina, stricnina ecc. Si è fatto uso di un derivato della chinoleina a tingere in azzurro, che fu soppiantato da altri azzurri più belli e meno costosi che vengono dalla rosanilina. Il catrame di carbon fossile dà la *leucolina*, che ha la stessa composizione elementare della chinoleina, ma non produce azzurro.

[6] Franc. *Gris de lin.*

[7] Cfr. sopra quel che si dice dell'indaco, che è la principale sostanza colorante azzurra anche in rispetto ai colori d'anilina.

[8] Con queste ultime parole si denota il cambiamento fisico del colore violetto nero, dovuto al campeggio, che per mezzo di un *bagno* d'indaco diventerà azzurro cupo. Il nome di carminio è dato all'indaco, forse, perchè nello stato secco ha un riflesso rosso metallico di rame. Il carminio di cocciniglia è *acido carminico*; il carminio d'indaco *disolfoindigotato potassico.*

[9] Al francese *bleu* si potrebbe sostituir forse la parola *azzurro*?

[10] È il *bleu lumière* dei Francesi, che nell'industria si chiama anche *bleu nuit.*

[11] L'*azulina*, o anche *azuleina*, è un colore derivato dall'anilina, ma ha dovuto cedere il posto agli azzurri derivati dalla rosanilina. Oltre la benzina, dal catrame di carbon fossile si trae il *fenolo*, la *naftalina* e l'*antracene*, d'onde vengono altre sostanze coloranti gialle, rosse, azzurre. Dal-

l'antracene si è ottenuta l'*alizarina artificiale*, che ha composizione e proprietà eguali all'*alizarina naturale* cavata dalla *robbia*.

[12] Il *resela luteola*, che cresce lungo le nostre strade di campagna nei luoghi aridi, serve a fare un giallo, mentre il *guado* contiene la stessa sostanza colorante dell'indaco.

[13] Più propriamente *fenolo trinitrico*. Si può cavar dallo indaco: con minore spesa della gomma d'Australia prodotta dalla *Xauthorrhea hastilis*, dagli stracci di lana e di seta: ma per uso dell'industria si trae piuttosto dagli *olii pesanti* del carbon fossile che contengono il *fenolo*.

[14] Il ch. prof. Severino Brigidini, che gentilmente mi ha fornite le osservazioni e le notizie necessarie a compilare queste note, che ho creduto di dover porre al presente dialogo, è d'opinione che il vagello non sia nè un vaso nè una caldaia, ma nemmeno una tinta di composizione. Il vagello, egli dice, è il nome della caldaia *montata* per la tintura all'indaco. Oggi lo chiamiamo comunemente *tino all'indaco*, comprendendo in questo nome il recipiente e il contenuto.

La lana e la seta che verrebbero attaccate dall'allume di feccia o potassa, o dalla calcina, si tingono in azzurro d'indaco col carminio d'indaco, coll'acetato d'indaco, che sono *disolfoindigotati potassico* o *sodico*. Invece il cotone, sopportando senza danno il bagno fortemente alcalino, viene tinto al *tino* o *vagello*. L'allume di feccia, con molta improprietà detto allume, è principalmente *carbonato potassico* derivante per combustione dal cremore, o *bitartrato potassico* contenuto nelle vinacce e nelle feccie del vino.

[15] Il ch. prof. Brigidini mi nota a questo luogo: « Se dovessi accettare il vocabolo *vagello* in un altro significato da quel che gli ho dato di sopra, lo farei derivare da *vago*, perchè quando è *nato* mostra alla sua superficie una bella iridescenza azzurra metallica e color di rame. Sotto l'azione della *concia* l'indaco acquista idrogeno e diventa *indaco scolorito* e solubile nel liquido alcalino. È allora che *nasce*. La buona qualità della cenere molto alcalina, la ricchezza

di sostanza colorante dell'indaco danno ragione dei pretesi capricci del vagello, come pure la buona condotta dello scaldamento. Oltre la indicata si adoperano anche altre concie. Immergendo il cotone nel vagello se ne trae fuori scolorito; ma immediatamente l'indaco scolorito, del quale è imbevuta la fibra tessile, si colora ossidandosi all'aria atmosferica, e ridiventando insolubile si fissa solidamente sul cotone. Questa ossidazione, e la corrispondente insolubilità, spiegano la crosta iridescente che si forma alla superficie del liquido ».

[16] L'impiumo, o piede, è una *tinta di fondo*, che modificherà la susseguente tinta azzurra dell'indaco. Un piede di giallo fa verde coll'azzurro sovrappostovi; un piede di rosso (chiaro) fa violetto coll'azzurro ecc.

[17] La *robbia* contiene principalmente una sostanza colorata rossa, che chiamasi *alizarina*. L'aggiunta della robbia al *tino d'indaco*, o vagello, ha per iscopo di dare all'azzurro una intonazione violetta.

[18] È il tempo necessario alla riduzione dell' indaco azzurro in indaco bianco solubile.

[19] Il *frizzare* è dovuto alla alcalinità sufficiente dello allume di feccia, o carbonato potassico. Se mancasse questa, o ne fosse debole la soluzione, non avrebbe *la conseguenzia*, come dice l'Anonimo trecentista, di rendere solubile l'indaco idrogenandolo intanto che ossida la crusca.

[20] Mancherebbe cioè al colore ogni freschezza e trasparenza. Quel *chiaro* accenna a limpidità. — Se la concia non ebbe forza di riduzione sull'indaco, il bagno non tingerà di colore *pieno*, e sarà necessario scaldarlo. Ma in questo caso è facile oltrepassare il limite di idrogenazione, e un indaco troppo *ridotto* tinge con una velatura di grigio poco gradevole all'occhio.

[21] La radice è detta *alizari* dai Levantini: nota ai Greci e ai Romani col nome di Erythrodanon e di Rubia.

[22] Si deve intendere che a fare i colori scuri si adoperano ad un tempo o successivamente le sostanze coloranti nominate, le quali da se sole danno il giallo, il rosso o l'azzurro.

[23] Cfr. la nota 6 Il *grisellino* è più probabilmente derivato dalla parola *griso*. Un nostro vecchio scrittore dice: « Più bella mostra fa una giubba di scarlatto, che un capperone di panno di Casentino: una calzetta di seta che li scalferotti di griso ».

[24] *Iris florentina.*

[25] Forse dal *mauvine* dei Francesi, che è uno dei colori derivati dall'anilina e toluidina.

[26] Nel volume *L'Arte della Seta in Firenze* (Barbèra 1868) vedi a pagg. 149 e seg. l'altro dialogo che ha per titolo TINTORE DI SETE. Si deve ricordare dal lettore che questo dialogo fu scritto e pubblicato nel 1862, e la volubile moda varia d'anno in anno per rispetto ai colori, come in tutte le altre cose che più specialmente si riferiscono agli ornamenti delle donne.

DIALOGO NONO

[CALZOLAJO]

I.

GIROLAMO. Ciaba, come ti chiami?

VITTORIO. La non lo vede? Mi chiamano *il gobbo.*

GIROLAMO. Non vo' sapere altro che il tuo nome di battesimo.

VITTORIO. Vittorio Orsi ai suoi comandi. Ha ella qualche paio di stivali da *risolare*?

GIROLAMO. E' vagheggio la tua bottega, che non è nè più nè meno della botte di Diogene.

VITTORIO. Ho capito. La vorrebbe far da Alessandro, e pararmi la spera di sole, che a questi stridori è proprio una grazia di Dio.

GIROLAMO. Nulla di tutto questo. Avrei gran desiderio d' entrare là in fondo.

VITTORIO. E' ci vuol poco: ecco, tiro fuori il *bischetto*, perchè possa passare. Appunto là in fondo

v'è una seggiolina un po' *sganasciata,* ma basta a reggere la sua persona.

Girolamo. Bravo Vittorio! eccomi *accovacciato*: qui almeno sono ben riparato dal freddo.

Vittorio. Mi rincresce d'avere, pochi momenti fa, *sfornaciato*, anzi *stornazzato* il veggio.

Girolamo. Del veggio non so che farne: bensì potresti dirmi qual è il significato dello sfornaciare e dello stornazzare il veggio.

Vittorio. Guà! *Sfornaciare* è come dire sbraciarlo oltre misura, senza discrezione: *stornazzare* poi significa buttare all'aria il fuoco o la brace, tanto che vengano a spegnersi facendo il viso nero.

Girolamo. Ecco due verbi che stavano nascosti nella brace dello scaldino! Ora ti domando se saresti in istato di tirar fuori tutti i nomi del mestiero, e di farne una breve dichiarazione.

Vittorio. Crederei poterla servire, essendo stato quindici anni lavorante nella bottega del Ciabatti, buon'anima sua.

Girolamo. Tanto meglio, e si può cominciar subito. Come chiami tu la bottega del calzolaio?

Vittorio. Calzoleria.

Girolamo. Ma in Lombardia lessi più volte sui cartelli di qualche bella bottega: *stivaleria.*

Vittorio. Stivaleria? Una grossa stivaleria l'ebbi a far io quando volevano che pigliassi moglie: ma pensa e ripensa, prima di risolvermi mi guardai bene alla spera, e non ne feci nulla.

GIROLAMO. E quando i calzolai lavorano, dove stanno a sedere?

VITTORIO. O nelle *seggioline impagliate* come queste, o sui *panchetti.*

GIROLAMO. Il *bischetto* è il tavolino del calzolajo, non è vero? Vorrei che tu me lo descrivessi tal quale è.

VITTORIO. Gli è quadro come questo, e ha il piano contornato da un *regolino* che fa da orlo, perchè gli arnesi che vi si mettono su non abbiano a cascare in terra. I quattro canti del piano sono anch'essi chiusi da altri *regoletti,* che formano altrettante spartizioni a triangolo; nelle quali si tengono separatamente le *punte di ferro,* le *bullette da imbroccare,* la cera bianca, e la pece con il sevo da una parte, per ungere la lesina nel fare i buchi. E sotto il piano c'è una cassetta per riporvi i *ferri,* i *modelli*, le *setole*, il *cerume*, la *pomice*, il *calzatojo*, gli *alzi,* le *macchinette,* il *vetro* ec.

GIROLAMO. E cotesto pezzo di pelle che tieni davanti, che nome ha?

VITTORIO. Non è un pezzo, ma un'intera *pelle da fodere.* In cima ha un nastro, che si fa passare, come vede, intorno al collo, e con altro nastro si lega in cintola. Lo chiamiamo il *grembiule,* che copre il petto e scende fin sotto le ginocchia.

GIROLAMO. E quel pezzo di pelle che ti cinge la mano manca, che nome ha e a che serve?

VITTORIO. Gli è il *manale*, fatto d'una striscia di pelle larga quasi quattro dita e alquanto più

lunga. Sulle due cime è bucato: in uno de' buchi s'infila il pollice, e si fa passare il manale prima sul dorso e poi sul palmo della sinistra, e si rinfila quindi nell'altro buco lo stesso dito. Così serve a tirare con più forza lo spago, avvolgendolo su quella striscia, e senza far danno alla mano, che lavorando a nudo si sbuccerebbe.

GIROLAMO. Dimmi ora qualche cosa intorno ai grossi mobili e agli affissi che si trovano nelle più belle calzolerie.

VITTORIO. La servo subito. Prima di tutto v'è il *banco* con *palchetti* da riporvi i *dossi di cuojo*, i *pellami* d'ogni qualità, le pezze degli elastici, dei rasi, delle tele da fodere, i nastri ec. E il piano del banco serve a distendervi sopra le dette cose per tagliarle *a modello*. E v'è un largo canapè e alcune poltroncine, perchè possano sedere con comodo gli avventori, quando si *calzano* i lavori fatti o si prendono le misure per quelli da fare.

Ad una delle pareti meno in vista si trova il *rastrello* per le forme, che è fatto a guisa di una rastrelliera. Alle altre pareti poi vi sono le *vetrine*, cioè gli scaffali con cristalli, dove si mettono scarpe, tronchi, stivaletti e ogni altra qualità di calzature per la vendita della roba bell'e fatta.

GIROLAMO. Vedo là un vaso con acqua presso il bischetto....

VITTORIO. È il *catino*, che serve a bagnarvi il cuojo, il tomaio, il quartiere e ogni altra parte della scarpa.

GIROLAMO. E quella pietra a che serve?

VITTORIO. È il *sasso da battere,* che si tiene sui ginocchi. Vi si mette sopra il *suolo* bagnato per assodarlo, battendolo col martello: ma prima si stende sul sasso un pezzo di roba vecchia, affinchè il suolo non abbia a sfondarsi sotto i colpi.

GIROLAMO. E quella fune doppia, che hai tra'piedi, a che *l'adopri?*

VITTORIO. Come vede, l'è una staffa di cuojo, o anche qualche volta di fune, come la mia, che si fa passare sotto il piè ritto e sopra il ginocchio sinistro, per tenere a contrasto la scarpa sulla forma, da *solettare* e *aggiuntare.* Il suo nome è *pedale.*

GIROLAMO. Insegnami, Vittorio, a fare lo spago.

VITTORIO. Si fa del filo di canapa a più capi, secondo la grossezza che si vuole: ce lo filano apposta le donne sulla rócca. Messi insieme così e bene agguagliati que' fili, si comincia da *sdilanarne* le punte ad una per volta: le si torcono poi col pollice sul ginocchio coperto dal grembiule: si riuniscono insieme, e si ritorcono uniti in due sensi, formando la *capitella* dello spago, cioè la punta, assottigliata proprio *a coda di topo.* Le debbo però dire che non bisogna confondere la capitella col *capitello,* che è così chiamato quel pezzo di spago avanzato, che si annoda per riadoperarlo.

Fatta dunque la capitella, si bagna lo spago con questa spugnettina, e gli si dà una leggera *strisciata* di sevo, perchè pigli meglio la pece. Si aggancia poi a quest'arpione a muro, e si torce.

Dopo torto s'impecia, e gli si dà una *passatina* di cera bianca per fare che la pece non si stacchi dallo spago. A questo punto prendiamo la setola di cinghiale, e si apre dalla coda fino alla metà, e tra il pollice e l'indice della mano manca la si tiene aperta a mo' di forca. Frattanto con la destra mettiamo la punta dello spago tra le due *gambe* della setola, e col pollice e l'indice si torce una delle gambe, e con la sinistra si ritorce l'altra, facendo in modo che la punta dello spago e la setola vengano a *imparentarsi*. Rivoltiamo poi quella punta sull'indice della manca, e con l'altra mano pigliamo il *lesinino*, e facciamo un piccolo buco poco sotto alla cima dello spago, passandovi la punta della setola, che in tal modo resta *accappiata*. Ed ecco lo spago bell'e finito, e non manca che metterlo in opera.

GIROLAMO. Bravo, benissimo! L'hai fatto sotto i miei occhi, e l'hai descritto con tanta evidenza da meritare le lodi dell'Accademia della Crusca, non che le mie. Ma ormai basta per oggi: domani verrò più presto.

VITTORIO. Domani e doman l'altro, che è sabato, la mi lasci *bollir nel mi' brodo* per non disgustare gli avventori. Domenica e lunedì verrò a casa da lei. Si parlerà de' ferri del calzolajo, e li porterò tutti con me, razzolando dagli amici anche quelli che io non adopero.

GIROLAMO. Addio. Ti aspetto domenica alle nove.

VITTORIO. A rivederla.

II.

Vittorio. Signor mio, la riverisco.

Girolamo. Buon giorno, Vittorio.

Vittorio. Nella mia botteghina si stava stretti tra due muri senza poterci muovere: ma qui almeno siamo al largo e si respira bene, e si può anche sbracciare per ogni verso. È un piacere!

Girolamo. Che hai nel grembiule di pelle?

Vittorio. Gli arnesi di ferro.

Girolamo. Posali su questa tavola. Non avrei mai creduto che fossero tanti..... Su via, non perdiamo tempo: tira fuori il *trincetto*, che è il coltello del calzolajo.

Vittorio. Eccolo sotto i suoi occhi. La vede bene che è un pezzo di ferro stiacciato, largo due dita e lungo un palmo: è senza manico, e si tiene con la man ritta. Più su dell'impugnatura s'incurva in due versi fino alla cima: da una parte è convesso e senza taglio; dall'altra è concavo e tagliente fino alla punta, che finisce quasi a becco. Il lato concavo è *temperato ad acciaio*, e serve a tagliare e *raffilare* il cuojo e altri pellami.

Girolamo. La tua breve descrizione mi par giusta. Ora prendi il *martello*.

Vittorio. Il martello de'calzolai ha l'*occhio* tondo e assai largo, e serve per battere il cuojo bagnato. Dall'altra parte ha la *penna* intera e sottile, che

adoperiamo per *impennare* le tramezze, quando è serrato il suolo.

GIROLAMO. Veggo tra' ferri più grossi due qualità di tanaglie.

VITTORIO. Le *tanaglie* da calzolajo sono quelle che hanno le *bocche piene* con *denti a righe;* e ce ne serviamo per tirare il tomajo e il quartiere sulla forma da imbroccare. Le *tanagliozze* poi sono chiamate da noi le tanaglie comuni, con le quali leviamo le bullette dall' imbroccatura, e anche dalle scarpe.

GIROLAMO. Ma non tardar più, caro Vittorio, a descrivere la lesina, che è necessaria nell'arte quanto il trincetto.

VITTORIO. Ecco la *lesina* nostra: come la vede, è un ferro sottile a quattro canti poco rilevati, e appuntatissima. Tutte le lesine del calzolajo sono più o meno curve, secondo i lavori da farsi, e servono a bucare il suolo, il tomajo, il quartiere ec. per far poi passar lo spago in que' buchi. Ha il manico di legno tornito, con ghiera di rinforzo, perchè non abbia a *smanicarsi.* Vi è inoltre il *lesinino,* che è più corto e meno curvo della lesina, con punta anche più sottile. E' serve per le *aggiuntature* degli stivaletti, e per far giro giro le impunture alle *mascherine,* ai *bigherini,* alle *bandine* sulle parti, alle *costure* e a' *forti.*

GIROLAMO. Prima di tutto dimmi che cosa sono i *forti.*

VITTORIO. Si dicono così que' pezzi di cuojo, che

si mettono apposta per reggere il di dietro d'ogni sorta di calzatura, e servono a dare stabilità al tacco.

Girolamo. E codesto ferro tondo, quasi appuntato in cima, e che dalla parte opposta ha una campanellina, forse per attaccarlo, come lo chiamate voialtri?

Vittorio. L'*acciaiuolo*, che è di finissimo acciaio e serve ad *affilare* i trincetti, quando *sono di rota*. Ma la deve sapere che v'è anche la *pietra* per affilare i trincetti, la quale è *di grana serrata* e si adopera più che altro dopo che sia *caduto il filo morto:* e questa pietra eccola qua.

Girolamo. Tra codesti ferri, che mi sembra ve ne sia ancora un bel numero, vo' prendere a caso quel che vien viene, perchè mi siano di mano in mano illustrati.

Vittorio. Iersera, dopo averli presi qua e là dai maestri più bravi nell'arte, li ripulii tutti ad uno ad uno, e se non lustrano come specchi, e' vuol dire che non devon lustrare.

Girolamo. E tu sei quegli che devi illustrarmeli, cioè darmene la spiegazione più compiuta e più precisa.

Vittorio. Bravo bue! avevo preso *un qui pro quo.* La mi perdoni, e si abbellisca come vuole.

Girolamo. Che bel ferretto è questo! e' lustra davvero.

Vittorio. La mi ribadisce, e fa bene. Codesto ferro *a cuore* con due orli sul giro, e con una

costolina nel bel mezzo, è il *toccacosture*. Gli ha il manico di legno, e serve per *ritoccare le costure* nei lavori.

GIROLAMO. Ve n'è un altro simile, che ha soltanto un fossettino nel mezzo. Come lo chiami tu?

VITTORIO. *Toccafilari*, e serve per ritoccare i *filari* e le *impunture*.

GIROLAMO. Non so che cosa siano i filari.

VITTORIO. I *filari* sono quelle due cuciture che reggono il *forte*, e anche le altre due che si dicono *bandine*.

GIROLAMO. Ecco una smentita al mi' bravo Vittorio. Il ferro con manico, che ho preso ora a caso, è senza dubbio una lesina ritta. Non è vero?

VITTORIO. È lo *sbroccone* per *impostare* i tacchi, ed è più grosso d'ogni lesina.

GIROLAMO. Ma che vuol dire impostare i tacchi?

VITTORIO. Farvi i buchi con lo sbroccone per cacciarvi dentro gli *stecchi*, cioè le punte di legno. E quello che vede lì è il *piantastecchi*, che è più sottile dello sbroccone, e lo adoperiamo a fare i buchi sul tacco finito e coperto da mettervi dentro non solo gli stecchi, ma anche le *punte di ferro*. Ora la prenda quel ferro là, che ha qualche somiglianza con la chiocciola.

GIROLAMO. Ebbène, come lo chiamate?

VITTORIO. *Tagliastecchi*.

GIROLAMO. È formato, se non m'inganno, d'un trincetto.

VITTORIO. Preciso! È un trincetto *accartocciato*

dalla parte della punta con l'opera del magnano; e ce ne serviamo per tagliare le punte degli stecchi già dentro nello stivale a fine di ripulirne la pianta.

GIROLAMO. Quest'altro ferro con manico mi pare una lesina diversa dalle prime.

VITTORIO. Si chiama lo *sfondino*, ed è fatto d'una lesina rotta e *riappuntata*. L'adoperiamo a segnare i buchi, e anche a bucare quando s'*imbrocca* la scarpa.

GIROLAMO. Che sono mai queste puntine lustre tenute rinchiuse nella carta?

VITTORIO. Le chiamiamo *ardie*.

GIROLAMO. Non le conoscevo neanche di nome.

VITTORIO Le sono d'acciajo, e servono da piantarsi nell'interno de' tacchi, e anche per imbroccare i lavori fini.

GIROLAMO. Tu hai sempre in bocca questo benedetto imbroccare: bisogna farne la dichiarazione.

VITTORIO. Eccogliela subito, se la vuole. *Imbroccare* è come dire fermare con bullette o punte le parti della scarpa, quando è messa nella forma.

GIROLAMO. E perchè non dite piuttosto *imbullettare?*

VITTORIO. *Imbulletare* si dice bene, quando si caccia la bulletta per rinforzo nel tacco o nel suolo, battendola fortemente col martello: al contrario nell'imbroccare si mette giù la bulletta tanto che basti per tener ferma la scarpa sulla forma. E anzi il più delle volte si lascia con un po' di presa per poterla levar facilmente con le tanagliozze. In alcuni

luoghi so che le bullette si chiamano *brocche* e *brocchette.* Quando andai alla Spezia, dopo l'apertura della via ferrata, e ebbi da farla con gente del mestiere, avevan tutti sulle labbra queste du' parole, nè mi riuscì mai di persuaderli a dir bullette, come diciamo noialtri.

GIROLAMO. Hai ragione: e non solo alla Spezia, ma in quasi tutti i dialetti dell'Italia superiore si trovano, più o meno alterate, queste *brocche* e queste *brocchette;* e i Francesi hanno anch' essi le loro *broquettes;* e ora che mi ricordo, non mancano i *brocchi* ai nostri vecchi scrittori, sebbene nell'uso moderno non sia rimasto in Firenze di questa famiglia che il vostro *imbroccare.* Ma andiamo avanti, *chè la via lunga ne sospigne.* Dimmi ora il nome di quest' arnese di ferro che pare, a vederlo, una *pinzetta.*

VITTORIO. Noi lo chiamiamo *stampino.* Ha una molla tra le *gambe*, dove s'impugna: sulla cima poi ad una delle *bocche* v'è invitato un ferretto vuoto, e tagliente in giro: l'altra bocca è piana, e su questa mettiamo la pelle da bucarsi. Con la mano si stringe l'impugnatura, e il buco è bell'e fatto.

GIROLAMO. Ecco un altro ferro con manico.

VITTORIO. Prenda anche quello che gli sta vicino. Il primo si chiama la *rotella*, e il secondo è la *madre.*

GIROLAMO. Ebbène?

VITTORIO. La rotella ha i denti a righe, e v'è

da una parte la *spalletta* staccata che sopravanza: è imperniata in una forca d'ottone. Si passa *a caldo* in giro al tacco, e vi lascia lo *stampo*. La spalletta si mette per guida nel *guardione*.

GIROLAMO. E la madre?

VITTORIO. È simile alla figlia. Si adopera a caldo, e lascia le sue impronte di sopra e di sotto allo stampo della rotella, e gli dà maggior risalto.

GIROLAMO. È naturale che la madre procuri alla figlia ogni più bell'ornamento! E che nome dai tu a questo ferretto senza manico?

VITTORIO. La *stella*. Sulla cima ha di fatti l'impronta d'una stella, e si mette a capo all'ingiù sui buchi del suolo o del tacco per chiuderli. Pigiando così questo ferro, o battendolo, vi lascia la sua immagine.

GIROLAMO. E questo pezzo di ferro a gruccia rovesciata che nome ha?

VITTORIO. *Bussetto*. È lungo tre dita e largo quanto un pollice, ed ha il manico di legno. Questo ferro si adopera a caldo e serve per lustrare il tacco in giro, dopo avergli dato la cera bianca. Si tinge dipoi il tacco con l'inchiostro, e col bussotto si torna a lustrarlo.

GIROLAMO. Questa lima suppongo che non abbia altro nome, e però mi basta sapere a che serve.

VITTORIO. Cotesta lima *a ferro* si chiama *liscia-punte*, e l'adoperiamo per lisciare e pareggiare le punte ne'tacchi e nelle *piantelle*.

GIROLAMO. Ecco una rotellina ovata di ferro.

Non voglio dir altro in anticipazione per non isbagliare: anzi domando a te il nome e l'uso che ne fate.

VITTORIO. È il *marcapunti*, che fa i segni dove devono andare i punti per far le impunture sui *rapporti* degli stivaletti.

GIROLAMO. Questa poi è di certo una *raspa*.

VITTORIO. Signor sì, e ce ne serviamo per raschiare la pomice e ridurla in polvere da dare al suolo. Dopo aver data la pomice si piglia la *carta smerigliata*, e si stropiccia sulla pianta. Della raspa ce ne serviamo anche per passarla in giro al tacco e sopra il suolo, dopo aver raffilato col trincetto l'uno e l'altro.

GIROLAMO. Che nome date voialtri a quest'arnese di ferro, che non so a quale uso mai debba servire?

VITTORIO. È la *roiellina*. Sta imperniata sopra una forca d'ottone, con ghiera dello stesso metallo, e ha il manico di bossolo. L'adoperiamo per marcare i segni de' punti, da farsi giro giro, sugli *spunterbi* inverniciati degli stivaletti a ghette. Fatti que'segni, si bucano col lesinino, e vi si fa passare la seta bianca o nera.

GIROLAMO. Ora ti presento un ferro bucato che non ho mai veduto, nè so come abbia nome.

VITTORIO. Gli è lo *stampo a colpo*. Ha un buco tagliente in giro, ad una delle estremità, e va allargandosi *a cartoccio* fino oltre la metà della sua altezza. Si batte col martello sulla cima opposta, e

fa i buchi nel collo de'tronchi e degli scarponcelli: e le rotelline di pelle, staccate col *taglio*, escono dalla parte larga del *cartoccio.*

GIROLAMO. Dal grembiule, dov'hai riposti tutti i ferri del mestiere, ho cavato quest'arnese. Che cos'è?

VITTORIO. Ha due nomi, perchè è diviso in due parti: *liscia a dente*, e *liscia semplice.* È un ferro stiacciato con manico, come la vede, ed ha nel mezzo una spalletta che divide le due liscie. Quella semplice si fa passare in giro al suolo nei lavori da donna: l'altra ha una riga tra i due denti per farvi un fossettino.

GIROLAMO. Ti consegno questo ferro adunco con taglio dalla parte concava, e anche bene *immanicato* al tornio. Dimmi come l'avete battezzato?

VITTORIO. Ha il nome di *roncolo* e serve per tagliare i cuojami.

GIROLAMO. E questa limaccia arrotata alla peggio sulla cima, a che l'adoperate voi?

VITTORIO. Caro il mi'signor Girolamo, la rispetti codesta lima, come merita! Porta il nome d'*alzafesso.* E si fa d'una lima *smessa*, e serve ad alzare il *fesso* del suolo per cucirvi dentro lo spago. E le par poco!

GIROLAMO. M'è venuto in mano uno scalpello col manico e con ghiera d'ottone. Non posso dubitare quanto al nome, ma non v'è tirato fuori il taglio; forse perchè è nuovo di zecca...

VITTORIO. La sbaglia all'ingrosso: non è uno

scalpello, ma un *cacciavite*, e l'adopriamo per mettere le *viti* agli scarponi da caccia e a quelli da pastori e da contadini di montagna. Una volta e' s'*imbullettavano* soltanto e ora s'*invitano*, e hanno più durata assai.

GIROLAMO. Qual nome danno i calzolaj a questo ferro tondeggiante con due manichi, uno fisso e l'altro che si può levare e mettere a piacere?

VITTORIO. Si chiama la *mazza di ferro*, che per adoperarla si fa scaldare, levando uno de' manichi. Scaldata che sia, si tuffa nell'acqua diaccia la cima scoperta, e vi s' infila quel manico che è da levare e mettere. La mazza si fa strisciare a due mani e con forza sulla pianta e sul tacco coperto, non solo per lustrarli, ma anche per assodarli.

GIROLAMO. E questi varj ferretti che erano legati insieme, come li denominate voialtri del mestiere?

VITTORIO. Sono le *macchinette*, e ne abbiamo tante quante sono le grossezze delle *solature*. Le si fanno riscaldare, e poi si passano giro giro al suolo per agguagliarlo e lustrarlo. Fra le spallette hanno le *marce*, e qualche *filettatura* per dare ornamento maggiore alle suola.

GIROLAMO. E che diamine sono le *marce?* Qui non si tratta d' andare alla guerra. . .

VITTORIO. Un po' di pazienza: ne parleremo a suo tempo, cioè dopo che avrà veduto il *lisciapiante* di bossolo.

GIROLAMO. Metto a caso la mano nel grembiule,

e mi vien su questa macchinetta, errante fuori del mazzo.

Vittorio. La non si sgomenti: è lo *sfiossino*, che somiglia alle macchinette, ma non è di quella famiglia. Al più al piú si può dire che sia un cugino. Ha nella parte superiore una marcia stretta e una riga, e una sola spalletta. Negli sfiossini antichi v'era accanto la madre della rotella, che ora va sola.

Adesso che siamo agli sgoccioli de'ferri la prenda quelli che rimangono, e saranno tre compreso il mazzo dei *punteròli:* e gli altri due sono il *bollino* e le *cesoie*.

Girolamo. Fanne la dichiarazione senza indugio, chè l'ora è già tarda, e ormai veggo che converrà rimettere a un altro giorno la fine delle tue belle lezioni.

Vittorio. Mi pare che il signor Girolamo si voglia prender giuoco di me: la s'accomodi, se così le piace. Io vado avanti come nulla fosse. . . I *punteròli* sono parecchi e non hanno differenza tra loro, altro che nell'essere più o meno lunghi o grossi. Hanno la punta in cima, e il manico è di legno ben tornito dalla parte opposta. Servono a fare i buchi agli stivaletti e alle scarpe di cencio.

Il *bollino* è un pezzo grosso di ferro e rotondo verso la cima. Ha la punta ottusa, e nella parte inferiore è quadro. Messa la punta sulla pianta della calzatura, gli si batte *in testa* col martello; e si fanno tre *bolli*; uno vicino alla punta della scarpa,

l'altro sul fiosso e il terzo sulla coperta del tacco: e que' bolli si fanno per *dare* più *occhio* al lavoro. V'è anche un altro *bollino* che serve a ricoprire i buchi fatti dalle bullette; ma questo è più sottile, e ha la cima piana. Mi dimenticai di prenderlo con gli altri ferri, perchè lo potesse vedere.

Le *cesoie* sono quelle comuni e servono a tagliare i pellami, dal vitello alla pelle di guanto: e anche i rasi, le tele, il panno, la casimirra, la flanella, il fustagno col pelo, il roscendocche e il velluto in panna. L'orlatora raffila le orlature, i cinturini, i tiranti, le linguette con queste cesoie, che servono poi a cent' altri usi diversi.

Girolamo. Basta basta per oggi. Tu devi aver sete, e dopo aver bevuto un buon bicchieretto di questo *Brolio,* faremo festa.

Vittorio. Grazie: alla salute del signor Girolamo!

III.

Girolamo. Battono le nove alla Piazza, e Vittorio eccolo qui puntuale come un creditore. E che cos' hai nel grembiule oggi?

Vittorio. Ho portato gli arnesi, che non sono di ferro, ma di legno, perchè anch'essi son necessarj per noi come il pane; e son sicuro che la gli vorrà veder subito.

Girolamo. Da bravo! mettili in mostra, chiamali coi loro nomi e fanne la descrizione.

VITTORIO. Il primo è il *lisciapiante* di bossolo. È lungo otto dita, e alle due estremità ingrossa a mo' di una capocchia. Ha quattro canti, e in una delle cime ha due *marce* divise da una *spalletta:* nell'altra ve n'è una sola, ma più larga, con la spalletta da una parte. Serve per dare il lustro alle grossezze delle solature.

GIROLAMO. Ora mi preme sapere che cosa sieno queste benedette marce, che già furono nominate più volte; e ricordati che hai una vecchia promessa, e devi mantenerla da galantuomo.

VITTORIO. Ha proprio ragione: anch'un poco me ne scordavo. L'ha dunque da sapere che le *marce* sono quelli spazi leggermente ovali che si trovano sul lisciapiante e sulle macchinette: somigliano a un ponticello; e da una o da ambedue le parti hanno la spalletta. Messa la marcia sulla grossezza del suolo, e fatta passare più volte con forza, ne tira fuori il lustro.

GIROLAMO. La marcia è una voce militare che dicono essere stata portata a noi dai Francesi, forse anche prima della discesa di Carlo VIII. E queste vostre marce del lisciapiante debbono essere anche più antiche del *marciapiede*, che fu illustrato degnamente dal mio ottimo amico Prospero Viani. [2]

VITTORIO. Sarà come la dice. Intanto eccole il *bussetto a fungo*, detto anche *fungo*. È di bossolo con una grossa capocchia, molto liscia, e serve per lustrare il tacco.

GIROLAMO. Vedo nel grembiule varie qualità di

forme, ma a me basta che tu descriva la forma più comune per non andar troppo nelle lunghe.

Vittorio. La *forma* è fatta d'un pezzo di legno sul modello del piede da calzare. Serve per imbroccarvi sopra la scarpa, e cucirla. Ogni piede dovrebbe avere la sua forma; ma pur troppo non è così: e per questo abbiamo gli *alzi* che si mettono quando la forma riesce scarsa nel collo.

Girolamo. E che sono gli alzi?

Vittorio. Non capisce? E' son per l'appunto que' pezzi di cuojo che mettiamo sul collo della forma per pareggiare il vuoto, e anche per avere il modo di sformare la scarpa.

Girolamo. E la forma per fare gli stivali come si chiama?

Vittorio. *Gambale*, che è di quattro pezzi, cioè *stinco*, *polpa*, *peduccio* e *stecca*.

Girolamo. Dichiarali tutt' e quattro, se vuoi che intenda qualcosa.

Vittorio. Lo *stinco* è la parte davanti del gambale, e la *polpa* è quella di dietro: il *peduccio* è questo pezzo di forma, che parte dalla punta dello stivale, e viene a congegnarsi nella estremità inferiore dello *stinco;* la *stecca* poi s'infilza nel *canale* tra la polpa e lo stinco per fare che si allarghino tenendo in tirare la *tromba*.

Girolamo. Avete altri arnesi, che si adoperino nel fare le calzature?

Vittorio. Ecco qui il *calzatoio*, che è un pezzo di corno da mettersi tra 'l calcagno del piede e

la scarpa a fine di ben calzarla. E v' è anche la *stecca* d'osso o di corno, che serve per riparare il tomajo dalle *intaccature* del trincetto, quando si raffilano le suola.

GIROLAMO. E cotesta *striscia di vitello patinato* in che cosa l'adoperate voi?

VITTORIO. Per affilare i trincetti fin che sono di rota.

GIROLAMO. E que' pezzi di vetro?

VITTORIO. Li adopriamo a raschiare le piante. Facciamo uso anche della *pece*, della *pasta* e del *cerume*. La nostra pece si fa di catrame e sevo mescolati insieme. La *pasta de' calzolai* è fatta di farina bianca spenta nell'acqua con un po'd'aceto e allume di ròcca, perchè si mantenga: ce ne serviamo per impastare le *anime* delle scarpe e le *fodere* d'ogni qualità. Il *cerume* poi è un miscuglio di cera bianca, di nero d'osso e d'un po' di sevo, che riesce ad *addocilire* la composizione.

GIROLAMO. Maestro! e ti chiamo così, perchè potresti esser capo di una calzoleria co'fiocchi, se non ti mancassero i denari per metterla su; mi parrebbe ormai tempo di ragionare delle varie parti delle scarpe.

VITTORIO. Come vuole. Comincerò dal *tomajo*, che è la parte di sopra d'ogni *calzatura*; e poi il *quartiere* e il *didietro*: si dice *quartiere* la parte di dietro della scarpa e dello scarponcello, fatta di due pezzi riuniti con costura; si dice propriamente *didietro* quella stessa parte del tronco e dello stivaletto, quando però è tutta d'un pezzo.

I *forti* sono appunto que' pezzi di cuojo che reggono il di dietro delle scarpe, e servono anche a dare stabilità al tacco.

Il *suolo* è quella parte di cuojo che forma la pianta. Se è per un paio di scarpe, si dicono le *suola*, e non già i suoli: nè alcuno di noi usa dire le suola invece del suolo. Il *sottosuolo* poi è quella striscia di cuojo che si mette tra il *suolo* e la *soletta*, dalla punta della scarpa insino al *fiosso*.

Girolamo. E il *fiosso* che è?

Vittorio. La parte più stretta della solatura dopo la punta. Il fiosso comincia dove finisce il tomajo, e termina presso il tacco, o col calcagno; e *sfiossare* le scarpe è come dire *centinarle* dalle parti, che stanno di rimpetto tra loro.

Girolamo. Torna a bomba.

Vittorio. Vengo alla *tramezza*, che è una striscia di cuojo, che prima si cuce in giro alla soletta e al tomaio, e poi si alza e si raffila per cucirla insieme col suolo. E la *soletta*, a scarpa fatta, è un pezzo di cuojo sottile, che posa sopra il suolo, interposta l'anima, se vi si mette.

Girolamo. Descrivici anche l'*anima*, e ti dirò: bravo! Ma non fare nè da teologo nè da filosofo.

Vittorio. Non abbia paura. L'*anima* de' calzolai è quell'armatura fatta di pezzi vecchi di cuojo, che mettiamo ben distesi e ragguagliati tra 'l suolo e la soletta per dare consistenza alla pianta, e far che la soletta *pareggi* bene.

La *soprassoletta*, detta anche *controsoletta*, è

come un guancialino di pelle, che *s'impasta* sopra la soletta per cuoprirne ogni scabrosità. Si fa più che altro di *pelle di canna*, cioè d'una pellicina lustra che ha il colore della canna, e anche d'allude, di panno e di fodera.

Il *guardione* è un pezzo di cuojo che si mette tramezzo al tacco e ai forti della scarpa, sul quale *molleggia* il calcagno.

La *piantella* è pure un altro pezzo di cuojo, che si mette sotto la pianta dalla punta della scarpa fino al fiosso. Si cuce, ovvero si ferma con le puntine d'acciaio.

Le *fermanze* sono due pezzetti di vitello, *guarniti* con l'ago nel di dentro del tomajo, affinchè diano stabilità alla *solettatura*.

GIROLAMO. Che è il guarnire con l'ago?

VITTORIO. Si dice così quel cucire in pelle in pelle dalla parte del *buccio*, vale a dire dalla parte esterna del pellame, che a scarpa lavorata riesce nell'interno. I conciatori chiamano *buccio* il lato della pelle, dal quale hanno tolto il pelo, e *carne* il lato opposto. Il di fuori delle scarpe è sempre da carne, e il di dentro sempre da buccio.[3]

V'è anche la *spighetta*, cioè quella cucitura fatta dentro e fuori per unire il tacco al forte dello stivale.

GIROLAMO. Ho sentito più volte nominare il *calcetto*: amerei sapere che cosa sia.

VITTORIO. Il *calcetto* si dice della scarpa che non ha la tramezza.

GIROLAMO. E gli *orecchi* che sono?

VITTORIO. Que'cinturini delle scarpe da bambini o da preti.

GIROLAMO. E il *soppanno*?

VITTORIO. Si chiama così la fodera che *soppanna* e rinforza il tomajo di cencio o di pellicina leggiera. Abbiamo pure i *tiranti*, che sono quei laccetti che servono a tirar su gli stivali, i tronchi e gli stivaletti; e v'è inoltre la *linguetta*, che è una strisciolina di pelle, che si mette nelle calzature da affibbiarsi co' buchi, acciò che non trasparisca la calza. Si fa il più delle volte di pelle rossa con punto a strega.

GIROLAMO. Come chiamate voi un intiero cuojo?

VITTORIO. Si dice *dosso di cuojo*, o semplicemente *dosso*.

GIROLAMO. E che è il *vantaggino*? e che le *guigge*?

VITTORIO. Chiamiamo vantaggino quel ringrosso di cuojo, che si mette in qualche parte della scarpa per uguagliare il suolo o il tacco. Le guigge poi sono quelle strisce di pelle, che servono per allacciare i sandali.

GIROLAMO. Fin qui non hai nominato il *fesso*, altro che parlando dell'*alzafesso*.

VITTORIO. Il *fesso* è quel taglio o incisione, che si fa lungo l'orlo del suolo con la punta del trincetto tenuto alquanto inclinato. Dopo aver fatto il taglio, ne alziamo il *labbro* con la lima arrotata; e là dentro con la lesina si fanno i buchi per riporvi i punti dello spago al coperto. Quando poi

è finita la cucitura, con la costola della lesina rituriamo il fesso, battendolo anche col martello: e con la mazza di ferro a caldo si assoda bene e si lustra.

GIROLAMO. Questo *labbro del fesso* è un altro nome dell'arte da registrarsi.

VITTORIO. Il *tacco* si compone dei *sottotacchi* e della *sopraccoperta*. Si chiamano sottotacchi quei pezzi di cuojo *assolati*, che formano il tacco, e si fermano con gli stecchi o con le punte di ferro. La *sopraccoperta* poi è un intiero pezzo di cuojo, che serve per coprire il tacco.

Sfiossare il tacco si dice del farne la *centinatura* là dove ricorre sopra la pianta della scarpa, in vicinanza del fiosso.

La *punta* della scarpa è la cima, cioè la parte più stretta, quella che è opposta al tacco.

GIROLAMO. Un momento, Vittorio. Il mio calzolajo si diverte spesso a *risolarmi* gli stivali, dicendo che sono lì lì per *fare il paolo*. L' avete anche voialtri ciabattini quest' industria e questa espressione?

VITTORIO. *Avere il paolo* nella scarpa è come dire avere un buco nella pianta, tondo tondo come un paolo. Quel buco da principio si chiama *crazia*, perchè piccolo e non ben ritondato. Doventa poi un paolo e allora, se il resto della scarpa è buono, o si fa una *risolatura*, o vi si mette sopra la *piantella*.

Ma giacchè la vuol tirar fuori tutte le parole e maniere di dire de'calzolai, non voglio mancare

di farle conoscere un'altra curiosa espressione, cioè *mettere un capo di lavoro in Valdarno.*

GIROLAMO. Ebbène, che significa mai?

VITTORIO. È come se si dicesse: *pagarlo anticipatamente.* Mi spiego. Quando il maestro in giorno di sabato fa i conti co'lavoranti per tutta la settimana, v'è sempre qualcuno di loro che dice al principale: *questo capo me lo metta in Valdarno,* cioè: *me lo paghi adesso e riporterò il lavoro bell'e fatto tra due o tre giorni.*

GIROLAMO. E da che viene questo modo singolarissimo?

VITTORIO. Non lo so, nè credo che lo sappia nessuno del mestiere. Ora non resta che a parlare dell'*orlatora.*

GIROLAMO. E i nomi delle varie *calzature?*

VITTORIO. Dirò quelli che mi vengono:

Scarpa,

Scarpa sugherata, a pianta, a cianta, a ciantella, a pianella, a ciabatta, da preti ecc.

Scarpa accollata,

Scarpa scollata,

Scarpa all'americana con gli elastici,

Scarpa a bocca di lupo,

Scarpa a barchetta,

Scarpine,

Scarpini da ballo,

Scarpini da bambini,

Scarponcelli,

Tronchi,

Mozzetti,

Stivaletti di vitello, di pelle di guanto, d'elastico, di sagri, di raso turco, di pelle di dante, di capra, di camoscio, di castóro, di marrocchino, di pelle lustra ecc.

Stivali,

Stivali alla dragona,

Stivali alla scudiera,

Stivali alla ducale, cioè con le *rovesce,*

Stivali a pappagallo, cioè a più colori,

Stivali da padule,

Scarponi,

Calzaretti, o *soprascarpe,*

Babbucce,

Pantofole,

Pianelle,

Calosce,

Ciabatte,

Zoccoli,

Pattini, da sdrucciolare sul ghiaccio.

Ma chi sa mai quanti nomi mi sono scordato! Anche dianzi, quando parlavo delle parti della scarpa, ne ho lasciati fuori diversi, che mi tornano ora in mente: e per fortuna sono a tempo a rimediare.

Girolamo. Te ne sono proprio grato.

Vittorio. Gli *spunterbi* sono que' pezzi di pelle lustra, di vitello patinato, di pelle di guanto, di sagri ecc., che si soprammettono alla pelle o alla tela della scarpa degli stivaletti giro giro dalla

punta fino al tacco, o soltanto dalla punta al fiosso. Si dicono *puntine verniciate* quelle soprammesse in cima agli stivaletti di raso turco, di pelle di guanto, di casimirra, di panno ecc. E finalmente le *bandine* sono le *annestature*, che si fanno tra il tomajo e il quartiere.

Girolamo. Qui dunque finisce l'arte vostra?

Vittorio. V'è anche l' *orlatora*, che nella bottega del calzolajo *orla* e *arma* gli stivaletti, e li rende finiti per metterli sulla forma.

Gli arnesi, de'quali si serve l'orlatora, sono gli *aghi*, l'*anello da cucire*, le *cesoie*, il *ferro da spianare*, il *regolo*, sul quale spiana le costure, e i soliti *punteròli*. Essa poi fa le *impunture*, il *punto liscio*, il *punto in croce*, o *a strega*, o *a lisca*, il *punto a catenella* e il *punto a dietro* nelle fodere. Ai buchi degli stivaletti mette da rovescio la pelle per *fortezza*, e fa i *laccetti*, che sono quei pezzi doppi di nastro da fermarli sull'orlo della *tromba* per passarvi i diti a calzare lo stivaletto. E sopra la cucitura del laccetto mette a traverso dalla parte di dentro un nastrino di colore con punto a strega per maggiore stabilità.

Gli stivaletti si fanno con le *puntine* e senza, con gli *spunterbi a cuore o a ghetta*, con lo *scarpino* giro giro, con la *finta affibbiatura*, cioè con un *baccellino* d'anellini d'ottone riportati sul davanti. Gli scarponcelli da donna poi si guarniscono coi buchi per passarvi i nastri, o con tre bottoni, come piace meglio. Alla scarpa scollata l'orlatora

cuce il *fiocco* sul tomaio. Sotto la costura davanti dello stivaletto mette un nastro o un pezzo di cambrì da rovescio, ma con l'impuntura da diritto, la quale *prende* anche la fortezza ch'è da rovescio.

GIROLAMO. Mi sembra che anche l'orlatora abbia un bel da fare!

VITTORIO. Ha null'altro da comandarmi? Io ho finito; ma non so se la sarà stato contento.

GIROLAMO. Contentissimo, caro Vittorio; e ti ringrazio di cuore, e ti prego a farti rivedere qualche volta da me, chè voglio tu sia di qui innanzi il mio calzolaio.

VITTORIO. La mi fa troppo onore: io non sono che un povero *ciabattino*, ma guarderò di servirla come merita.

NOTE AL DIALOGO NONO

[1] Il presente dialogo, diviso in tre giornate, intorno all'arte del calzolajo, fu composto dall'autore negli ultimi mesi della sua vita, ed è rimasto inedito fin ad ora tra le carte di lui, d'onde l'ho tratto per arricchirne questo volume. Sebbene io creda che sia mancato al mio ottimo padre il tempo di dar l' ultima mano a quest' ultimo suo lavoro, pure mi è sembrato bene porlo insieme con gli altri, perchè al pari degli altri importante pel fine che si propono, anche se gli è mancata quella rifinitura della lima, che giova tanto al pensiero e alla forma.

[2] Cfr. il *Dizionario di pretesi francesismi* composto da Prospero Viani; Firenze, F. Le Monnier, 1858-1860, alle voci MARCIAPIEDE e MARCIARE, che sono a pagg. 100 e 101 del volume secondo: e vedi anche il *Dino Compagni vendicato* da P. Fanfani, Milano, Carrara 1875.

[3] Vedi in questo stesso volume il DIALOGO SECONDO, che ha per argomento l'arte del CONCIATORE.

[4] Il *paolo* era una moneta toscana, larga quanto un soldo, ma più sottile, e del valore di 56 centesimi: e una moneta pure toscana, battuta fin da' tempi della repubblica di Firenze, era la *crazia*, che per la sua antichità divenuta sottilissima come una foglia negli ultimi tempi, non serbava spesso più neanche la sua forma rotonda.

[5] Cfr. *Saggio di alcune voci toscane di arti, mestieri e cose domestiche* del P. Antonio Bresciani, al dialogo terzo; il *Prontuario* di Giacinto Carena, alla parte seconda, *Vocabolario d'arti e mestieri;* e le *Lettere sul vivente linguaggio della Toscana* di G. B. Giuliani, lettera IV.

Della necessità di scrivere in buona lingua le materie scientifiche ed economiche [1]

Vera parmi la sentenza di Plutarco, esser maggiore infamia ad un popolo il perdere la lingua che la libertà: poichè, se a mantener questa occorre il proposito e la virtù del più gran numero de' cittadini; a conservar quella basta la volontà di pochi, che validamente si oppongano alla sua distruzione. Anzi la libertà può essere talora disfatta, o per altrui soverchianza, o per mero capriccio del caso; ma non così la favella, che per sola viltà di chi la parla potrebbe smarrirsi.

Allorchè con tali pensieri guardo all' Italia nostra, trovo che nel tempo di sue maggiori sventure, fra le molte vergogne non ebbe quella di recarsi ad abbandonare il proprio linguaggio.

Carlo V, che fu per lei il vero flagello di Dio, dopo averla devastata con le armi, le impose tal giogo da non potersi immaginare nè il più turpe, nè il più funesto. Due secoli e molte industrie di regno non bastarono però alla tirannia di Spagna per

compiere in lei l'opera della desolazione. Ne ebbe la misera fiaccate le forze, ma non il senno, chè a tanto non valsero nè i rei disegni di stato, nè gli ausiliarj roghi dell'inquisizione. Mentre, anche all'aspetto dei tormenti, alcuni eletti fra i suoi figli professarono la fede del vero, e lo rivelarono alle genti nel più puro idioma de'loro padri.

Non così in tempi a noi più vicini e men calamitosi, ne' quali, o fosse stolta prevaricazione, o povertà di consiglio ne' nostri degenerati scrittori, poco mancò che la lingua italiana non soggiacesse a irreparabile soqquadro. Ogni cura che si ponesse allora nella scelta delle parole, fu detta industria da pedanti; chiamossi aumento di ricchezza il tôrre a prestanza, anche senza bisogno, le voci de'Francesi e di altri popoli; all'autorità dei sommi maestri si tenne per dappocaggine l'aderire; fu rinnegato l'uso più comune e più ragionevole del bel parlare; e abusando del santo nome di libertà, si trascorse a tal licenza, che parve una vertigine più che una sfrenatezza. Intanto le opere, che sotto l'influenza di questa scuola si andarono fra noi pubblicando, non ottenevano, nè in patria nè fuori, alcun credito; e spesso accadeva che le migliori dottrine riuscissero affatto inutili, come quelle che in tanto disordine di esposizione o si occultavano, o non erano ben comprese. Avrebbe insomma potuto dirsi, come fu detto del tempo de'peripatetici, che quello fosse il regno delle parole, ma delle parole senza senso. E vaglia il vero: non saprei qual

costrutto potesse trarsi da ragionamenti composti di vocaboli, il cui significato non era chiaramente definito, o che non avevano vera e propria cittadinanza italiana.

Dall'altra parte, che è in sostanza la lingua se non l'istrumento che adoperiamo a ben ragionare? Ma se ci mancano le parole e le frasi, o se facciamo uso nel discorso di ambigue voci e di modi oscuri e confusi, come potrem presumere che le nostre argomentazioni riescano ad istruire o persuadere?

In mezzo a tanta corruzione sorse però da ultimo il fremito di alcune anime generose; e la mala pianta, che tutto adombrava il giardino delle Muse, dovè cedere agli urti che la percotevano, e lasciar più libero ai raggi del sole il terreno da fecondarsi. I primi sforzi di quei benemeriti furono diretti a ristorare gli studj della volgare eloquenza, che in grazia loro, se non potè riprendere il lucco e la giornèa, tornò almeno a vestirsi d'abiti ornati e decenti, quali alla moderna civiltà si convenivano. E molti dipoi ai nostri dì su quelle orme si avviarono, sì che la patria lingua non è più in tanto pericolo di andar perduta, nè trova così spesso chi del tutto la trascuri, almeno nei libri che alle arti del bello e del gusto si riferiscono.

Se non che, a compiere la bene incominciata riforma, vorrei che non solo intendessero coloro che coltivano le umane lettere, ma anche gli altri che in più severe discipline si affaticano. Poichè, se il

soverchio studio delle parole può talora distorre dalla considerazione delle cose, nulla più giova al procedimento delle scienze quanto la proprietà del discorso. Anzi, come le idee non potrebbero essere esattamente apprese, quando non fossero con evidenza comunicate, così senza la precisione del linguaggio non avrebbero le scienze quel valore comunicativo, nel quale pressochè tutto consiste l'ufficio loro.

E vorrei inoltre che più singolarmente si adoperassero a bene scrivere i Toscani, cui per liberal dono di natura fu concesso il privilegio del ben parlare. Che se fu giusto provvedimento di sapienza, che unicamente al loro dialetto dovesse sposarsi il pensiero italiano, non potrebbero essi commettere più enorme peccato di stoltezza, che di ricusarsi alla santa opera.

Ma disgraziatamente, nè le scienze si abbellano più, come solevano, nelle correnti della schietta favella, nè l'Arno mena più con l'antica abbondanza arene d'oro. Infatti, dove trovi adesso chi nelle opere scientifiche ed economiche faccia uso della buona lingua, come ne usarono ai tempi loro i Micheli e i Galilei, o i Davanzati e i Galiani? Del resto, se in Toscana, in questa patria dell'italiana favella, dove vive la parola più acconcia alla rappresentazione dell'idea, dove le balie stesse la insegnano, dove l'uso ha il suggello della tradizione, dove la proprietà della voce è prima sentita che intesa, e dove la stessa autorità scritta trova i giu-

dici anche sulle piazze e per i trivii; se in Toscana, io dissi, fu già gran dovizia di pregiati e di eleganti scrittori, or vi è pur troppo (mi grava il dirlo) tale scarsezza che molto a miseria si assomiglia, avvegnachè non manchi nel nostro paese, e in questa stessa Accademia, chi faccia degnamente ammenda della comune vergogna.

Or pertanto se mi verrà fatto, o Signori, di dimostrare esser necessario, non che utile, lo scrivere in buona lingua le cose delle scienze, e se potrò persuadere ai miei concittadini l'obbligo che hanno di farsi in questo guida ed esempio agli altri Italiani, non avrò più che da invocare il vostro aiuto per vedere in gran parte adempito un desiderio, che penso dover esser quello di tutti i buoni.

Allorchè Quintiliano diceva, doversi porre ogni cura a scrivere in modo che non solamente possa il leggitore intendere, ma che non possa fare a meno di non intendere, egli aveva al certo in animo d'insegnarci come sia cosa d'altissimo pregio, e dote primaria del discorso, la chiarezza; la quale, se torna essenziale ad ogni scrittura, tal debb'essere da vantaggio per quelli che si propongono o la ricerca o la manifestazione del vero e dell'utile. Poichè, come non potrebbe per avventura esser perdonata l'oscurità del dire in que' libri che mirano al semplice diletto, per la sola noia che arrecherebbe a chi legge il non comprender subito e interamente il pensiero di chi scrisse; tanto meno sarebbe tollerabile in

quelli, che all'insegnamento o alla scoperta del vero son dati, per il danno gravissimo che potrebbe avvenirne, ingenerandosi la confusione e l'errore nella mente dei leggitori.

Ma invano aspirerebbe alla chiarezza dello scrivere chi non ponesse tutta l'attenzione nella proprietà delle voci, sì per la scelta giudiziosa di esse, come per la loro convenevole unione e per l'opportuno loro collocamento. La qual proprietà è anzi così necessario requisito nelle opere che delle scienze discorrono, da non potersi menomamente trascurare senza che scomparisca del tutto la loro utilità, o almeno ne succedano gravissimi inconvenienti. Dal difetto di essa chi non sa aver avuto origine quelle vane controversie di parole, che furono per tanto tempo lo scandalo della filosofia e il supplizio della ragione? E non vedemmo noi talora nobilissimi ingegni non poter raccorre dalle loro meditazioni il frutto che ne attendevano, solamente perchè non scrissero con proprietà di linguaggio? E se alcune delle più utili discipline, fra le quali l'economia politica, non hanno potuto fin qui elevarsi tra noi al grado di vere scienze, non è forse da accagionarsene in parte la mancanza di tal proprietà nelle opere che intorno ad esse furono pubblicate? Ah sì senza dubbio, questi ed altri inconvenienti non pochi derivano alle scienze, quando procede ambiguo ed oscuro il discorso che a trattarle si adopera, quando il senso delle parole non è esattamente quello che c'insegna l'uso avvalorato

dalla ragione e dall'autorità, e quando invece del significato più costante ed appropriato se ne dà loro uno poco comune o meramente arbitrario. Si tolgano alle scienze la dimostrazione e la certezza, e non meriteranno più questo nome: si tolga al linguaggio la proprietà, e non potrà esattamente farsi alcuna dimostrazione, nè alcun ragionamento potrà ridursi a certezza. Così o è d'uopo scrivere con proprietà di lingua i libri scientifici, o bisogna persuadersi della loro insufficienza nel cooperare al progresso dell'umano sapere.

Alle quali considerazioni mi piace di aggiugnere che appunto nella proprietà delle voci sta il gran segreto dell'evidenza, la quale è pel discorso ciò che sono gli occhi pel volto umano: perchè come è ufficio di questi il rivelare dal viso gli arcani affetti del cuore; così è opera di quella il far manifesti dal ragionamento i riposti pensieri della mente. E chi non sa che poche cognizioni evidenti espresse con efficaci parole, più valgono di quante confuse opinioni potessero mai essere scritte o predicate dagli uomini? Anzi più che altrove nelle scienze, e più che mai ai nostri dì, è grave necessità di rappresentare le cose con evidenza, e che l'ingegno di chi legge non abbia a smarrirsi nel dubbio, o che il tempo, così rapido a scorrere, non abbia a mancare agli studj.

Conchiuderò pertanto, che, se le scienze trovano il proprio valore nella chiarezza e nella evidenza, e se queste ricevono dalla proprietà del discorso

la loro efficacia, non può dubitarsi della necessità di scrivere le opere scientifiche con quella schiettezza di lingua e di modi, che fu tanto familiare ai sapienti delle età passate, e che è così poco comune a quelli dei nostri giorni.

S'inganna quindi chi crede essere una vana pompa, una frascheria, un perditempo lo studio delle parole per chiunque parli o scriva di cose non pertinenti all'ufficio dell'oratore o dell'umanista. E più ancora s'inganna chi pensa doversi dai cultori delle scienze tanto meno aver cura della lingua e delle forme, quanto è di maggiore importanza civile il subietto de'loro ragionamenti. Mentre questi invece meglio allettar potranno e persuadere, ove anche l'eleganza e la venustà delle parole e dei modi concorrano a renderli gradevoli e cari alle anime oneste e gentili. Che il sacrificare alle grazie non è, ch'io mi sappia, un far villania alla verità, ma sibbene un metterla in onore, un renderla amabile, conciliandole ad un tempo il rispetto e l'affezione degli uomini.

Dall'altra parte ognuno vorrà, spero, concedere che di Toscana venne a tutta Italia l'esempio del bene scrivere come dell'ornato parlare; che poca o niuna differenza fu qui fra la lingua scritta e la parlata, finchè i nostri letterati non vollero (che Dio loro il perdoni!) scrivere a studio diversamente da quel che si parla; che vive sempre fra noi una favella popolare, la più opportuna ad esprimere con precisione ogni concetto; e che anco a rappresentare

nuovi pensieri, o a dir cose per l'innanzi non usate, niun altro italico dialetto è, come il nostro, accomodato e pieghevole.

Ma se così è, non potrà certamente dubitarsi esser precipuo debito dei toscani scrittori il far buon uso di una ricchezza che gloriosa redarono dai proprj maggiori, che tuttora avventurosi possiedono, e che a gran benefizio della nazione potrebbero degnamente accrescere, non che conservare. E a pagar questo debito mi sembrano chiamati, più che altri, i cultori di quelle scienze che nacquero o crebbero nei tempi meno felici per la lingua scritta; e più che tutti mi sembrate idonei voi, ornatissimi colleghi, che vi giovate degli studj economici, che più prosperarono quando meno furono in credito le buone lettere, e ai quali il preponderare degli stranieri tolse affatto le foggie del vestire italiano. Sì, in queste discipline, che i nostri padri insegnarono già alle altre nazioni prima coi fatti e poi con le parole, e nelle quali or n'è forza, men per ignavia che per avversa fortuna, esser contenti dei secondi onori, voi potreste ripristinare quel culto della divina favella, che non potè loro esser reso dopo che le nostre lettere piegarono a rovina, o dopochè con le nazionali ricchezze migrò da noi ad altri popoli il bisogno cittadino di regolarne saviamente l'acquisto e la distribuzione.

Che se vi piacerà d'osservare come la maggior parte degli scritti economici vadano attorno per l'Italia, non solo disadorni d'ogni politezza di lin-

gua, ma qualche volta ridondanti di barbarismi, e talora sporchi di così rei peccati che il Corticelli e il Buonmattei non potrebbero assolvere, vi prenderà, spero, carità della patria, e al generoso proposito non vorrete ritardare gli aiuti.

A voi è anche facile il dar compimento a questa riforma, perchè quasi spontaneo vi soccorre il ritrovamento di certe voci e di certi modi tutti peculiarj agli usi e a' bisogni più comuni; i quali essendo nella consuetudine del popolo nostro, riescono difficilissimi a coloro che vivono lontani dalle beate rive dell' Arno.

Lo studio della lingua è necessario qui come altrove; ma è però meno ardua cosa per noi che per gli altri popoli della penisola. E dico essere a noi pure necessario, onde non abbia a presumersi (funesta e stolta arroganza!) che i Toscani, solo perchè parlano bene, debbano, anche senza porvi attenzione, ottimamente scrivere. Il che quanto sia lontano dal vero lo dimostra il fatto, che è la migliore delle prove, quel fatto che si appalesa in molti dei nostri libri moderni, e in que' balordi *giornali* che abbiamo ogni dì la sofferenza di leggere e il torto di tollerare.

Che se alcuno vi è che riesca senza studio della lingua a scrivere meno male di quel che dovrebbe, non altrimenti avrà da riguardarsi che come un sonnambulo che passeggia sull' orlo del precipizio, nel quale o prima o poi gli avverrà di cadere. E Dio volesse che di tali sonnambuli fosse qui minor

caterva; chè non vedremmo così spesso uscir di bottega e impancarsi tra i barbassori chi non contento ai modesti trionfi del grand' Orafo fiorentino, vuol farla da maestro in ogni più eletta facoltà del sapere, senza avere avuto altra scuola oltre quella che gl' insegnò a dire e *pappa* e *dindi.*

E a promovere potentemente presso di noi questo studio, e in special modo fra coloro che attendono alle scienze o ai civili negozj, non credo che basti avvegnachè utile sia, la presenza di quella insigne Accademia che ha la podestà di giudicare delle cose di lingua. Mentre dirigendosi l' opera sua più particolarmente alla compilazione del nuovo Vocabolario, impresa di necessità lentissima e d' indole tutta propria, non le è dato di produrre un così immediato giovamento, qual potrebb' esser quello molto più operativo del somministrare gli esempi del perfetto scrivere. Al quale oggetto sarebbe invece desiderabile che intendessero di unanime accordo tutte le patrie istituzioni, cominciando da quella, cui è raccomandata l' istruzione della gioventù, e continuando fino alle altre che sono poste alla direzione de' pubblici affari. Chè nulla parmi più vituperevole dell' uso che si è introdotto di parlare e scrivere non secondo le foggie dell' idioma comune, ma secondo le regole fittizie che in ciascuna condizione civile ci siamo imposte. Ond' è che i curiali hanno il loro particolare linguaggio, e non è forse il più elegante; ne hanno uno proprio i medici, e non è sempre da tutti l' intenderlo; ne hanno diversi i

varj magistrati e i pubblici ufficiali, e non son neppur questi oro di coppella: e le leggi? Hanno il loro anche le leggi, e Dio volesse che quello almeno fosse di buona lega! Questo fatto, che è pure vero, e che parmi gravissimo, mi richiama a far vóti perchè in ogni grado e gerarchia dello stato nostro si provveda a render comune a tutte le condizioni di persone la purgata favella, che sarà sempre una e indivisibile, e come tale dovrem riguardarla finchè il senno nostro non sarà andato tutto con quel d'Orlando.

E qui, a conforto di chi vorrà accingersi all'utile proponimento, mi sia lecito di onorar la memoria di una principessa italiana, la quale pochi anni sono, regolando da Vienna le sorti del suo piccolo dominio, emendava (se vera è la fama) di proprio pugno sulle minute degli atti di governo quelle espressioni che non le sembravano conformi all'indole del natio sermone. Nè venga fuor di proposito al nobile scopo il far ricordo di quel principe bavarese, che ai nostri di fu posto sul trono della Grecia, di cui si narra che non volesse approvare una proposta di legge, solo perchè non vi si riscontravano rispettate le convenienze della lingua ellenica.

Ma se ad ogni pubblica istituzione può esser confacente il dare eseguimento a questo disegno, non saprei, ornatissimi colleghi, a qual altra si addicesse meglio che alla vostra, sia per l'autorità che le consente la concorde opinione dei dotti d'ogni

paese, sia per l'influenza che potrebbe esercitare sul perfezionamento delle scienze, sia per l'eccitamento che ne riceverebbero grandissimo i tóscani scrittori, e maggiormente questa preclara gioventù che corre anelante alle fonti del sapere, ma che inclina pur troppo a dissetarsi in quelle di una scuola straniera, la quale, facendo sua delizia d'ogni più sottile astrazione, potrebbe agevolmente condurre la lingua nostra a snaturarsi per aver lo sterile vanto d'interpretare l'astrusa sapienza tedesca. Nè dico questo perchè mi dispiaccia la comunanza del sapere fra le civili nazioni, che vorrei anzi non fosse mai da ostacoli di alcuna sorta o contrariata o impedita; ma perchè l'esagerata inclinazione di molti Italiani a preferir negli studj, come nelle mode e negli usi della vita, gli esempj de' forestieri, è tale apostasia che merita l'esecrazione d'ogni galantuomo. Se altri popoli, spigolando pe'nostri campi, raccolsero tanto seme da procurarsi abbastanza di ricolti su povere lande; che facciam noi, sconsigliati! lasciando inselvatichire le ubertose terre per andar poi mendicando alle porte loro? Abbiano le nazioni fra esse un vincolo di fraterna amistà, si diano mano a vicenda nell'istruirsi, lavorino tutte alla grand'opera dell'umano incivilimento; ma ognuna si valga con perseveranza delle proprie forze, nè ve ne sia alcuna che rinnegando le antiche virtù, si renda tributaria indolente dei successi delle altre. L'Italia non conosce più che per tradizione molte delle sue glorie: se rinunzia anche a quella dell'in-

gegno, chi potrà salvarla dall' essere predicata con dileggio la *terra dei morti* o il *paese delle rimembranze?*

E in due modi, ornatissimi colleghi, sembrami che noi potremmo sodisfare a così savio intendimento: o coll'adoprarci, ciascuno secondo le proprie forze, a scrivere con la maggior possibile convenienza di stile le memorie da inserirsi ne' nostri Atti; o con lo stabilire per legge generale doversi dalla deputazione, che dirige gli studj accademici, esaminare le opere da pubblicarsi, non solo per la loro intrinsèca utilità, ma anche per il merito delle loro forme esteriori.

Che se quest' ultimo provvedimento fosse reputato impraticabile, solo perchè si credesse contrario alle buone regole in fatto di personali riguardi, io vorrei dichiarare, che col proporlo non intesi ad offendere la reputazione di chicchessia, e neppure a baloccarmi intorno a quelle miserie che diconsi rispetti umani, ma sivvero a cercare un mezzo effettivo di espiazione che vaglia a redimerci dal fallo che più ne rimprovera l'Italia, la trascuranza di nostra favella.

Qualunque però sia la vostra opinione, di una sola cosa desidero di esser certo, che i Toscani facciano miglior conto dei doni che le furono da natura elargiti, e che voi pure, illustri Accademici, usiate tutto l'ingegno e il buon volere a serbare incontaminato il linguaggio dei padri nostri, ch'è per gl' Italiani l'arca dell' alleanza, il vincolo sacro, che

a dispetto della geografia politica tutti in una sola famiglia li unisce e li raccoglie.

Questo è il vóto che osa fare una voce solitaria, che sa di non essere nè autorevole nè eloquente, ma che è solita di modularsi sempre alle sole ispirazioni della coscienza. Trovi essa un'eco in tutti i cuori che sono sinceramente devoti alla patria: e se a questa non è più dato il gagliardo operare, possa almeno non mancarle il conforto che dal ben dire non senza gloria le deriva. [1]

NOTE

[1] Memoria letta all'Accademia dei Georgofili di Firenze nell'adunanza ordinaria del 5 marzo 1843, e pubblicata allora negli *Atti*. È ristampata quí, perchè serve in parte di commento agli altri scritti dell'autore raccolti in questo volume.

[2] L' Accademia dei Georgofili fu esempio all'Italia, negli ultimi trent'anni, anche di eloquenza e proprietà di lingua in trattare argomenti di scienza economica e d' agricoltura, e basti citare tra' molti suoi socii il marchese Gino Capponi e l'abate Raffaello Lambruschini.

Due lettere filologiche al Cav. Pietro Fanfani

I.

Chiarissimo Sig. Pietro,[1]

Ieri con persona che le vuol bene (il sig. cav. Gaetano Milanesi) si mormorò alquanto de' fatti suoi sul tema delle note che ha fatte nel *Borghini* sotto la bella descrizione della Giostra dell'anno 1468. Io buttai fuori che una di quelle note è sbagliata, che altre mi paiono superflue, e che qualcuna poteva essere aggiunta con pro della lingua nostra.

L'amico comune mi fece pressa di scriverle su ciò, ed io ho voluto lì per lì contentarlo. Andiamo per le corte.

Isbiadito in antico fu un aggettivo com'è adesso. Tuttavia si adoperò anche come sostantivo per indicare una sorta di colore.

Nel trattato su l'arte della seta, Codice Riccardiano di N.° 2580, al cap. 40 si legge: « Ancora se vuoi un segno buono e perfetto (del vagello), cacciavi dentro il dito, e se tu vedi che rimanga isbiadito, di' ch' egli ha poco in corpo ». In altro luogo, cioè al cap. 49, è usato sostantivamente, là dove è detto che « a tignere lo isbiadito si paga soldi 12 ». Nell' ultimo capitolo poi sono registrati i panni de'vari colori, e gli *sbiaditi* sono posti tra i turchini e i celesti, appunto perchè lo isbiadito faceva parte della scala degli *alessandrini*, vale a dire de'colori d' oricello, che sono propriamente i violetti. Ora la coverta di velluto alessandrino del cavallo montato da Piero Vespucci risponde benissimo con gli sbiaditi che furono rammentati più su, e che erano della medesima scala. E in verità quel broncone di perle doveva fare sul violetto pieno ben altro spicco che sul verde pisello. L'armonia de'colori era forse più conosciuta, o almanco ben più praticata dagli antichi, che non è dai moderni. Anche tra noi un uomo di gusto sopraffine non metterebbe mai le perle sopra un verde sbiadito. Dico poi che dell' alessandrino, ricordato le mille volte in vecchie scritture, nè V. S. nè altri, ch' io mi sappia, hanno dato mai una giusta dichiarazione. E qui per l'appunto, nella Giostra, avrei desiderato che Ella avesse messa una nota esplicativa.

E che mai è quella *tira di martore* nelle coverte dei cavalli? e perchè si dicono sempre mar-

tore e non *martora*? L'amico comune dubitò che la voce *tira* potesse essere una derivazione dal francese: per me ciò poco importa. Certo è che in antico, e anche adesso, i nostri pellicciai chiamarono e chiamano tira di martore quella balza di pelli che si mettono tutto intorno o da piè a un mantello ricco, e nel caso nostro alla coverta del cavallo. E dicono tira di martore, solamente perchè quella balza è formata di pelli intere di martore nella loro altezza. E d'un'altra *tira* non ha fatto la Crusca verun conto. Fino ai nostri giorni fu detta così quella maniera di tessere le opere nei drappi, finchè non fu adottata la Jacquard. Un garzone stava alla *tira*, e tirava i lacci secondo il disegno della opera servendo alla sua levata. Codesto garzone si chiamava il *tiralacci*.

Avrò forse portato rena in Arno. La colpa è dell'amico, e se ci avrà messi in mezzo, gli daremo una risciacquata da non trovare la porta per uscire. E con molta stima mi segno per suo devotis. serv. ecc.[1]

Di casa, 25 agosto 1864.

II.

Pregiatis. Sig. Pietro,[2]

Le povere osservazioni che feci intorno alla prima parte della GIOSTRA, pubblicata nel BORGHINI

del passato mese, furono da lei accolte benignamente. Ora le mando quelle su la seconda parte; e sono certo che non farà loro il viso dell'arme. Entro subito in campo per esser breve.

Argenteria. Filo e lama d'argento per tessere broccati e telette, e per ricamare. *Argenteria bianca* vale filo o lama d'argento: *Argenteria gialla* è anch'essa d'argento con doratura. Il filato è tondo; e la lama stiacciata a nastrino. Il filo d'oro *albucciolato* degli antichi ora si chiama *trapelante.* Questo filo gira a spirale aperta sopra un'anima di seta, per modo che l'oro viene a luccicare or si or no, come fanno le lucciole nelle sere d'estate, che le vedi o non le vedi secondo il battere delle ali, mentre vanno vagando nell'aere da un punto all'altro. Vi è ancora una lama chiamata *riccetta*, che ha l'anima in due capi, uno tirato e l'altro lento che fa grovigliola. Cotesta anima per la disuguaglianza dei capi si arriccia. Le mando la mostra delle argenterie bianche e gialle, perchè possa toccar con mano, e veder chiaro.

Badalone. Il codice dice così: « testiera d'ariento ismaltato e dorato, con teste di lioni con campanelle avvolte in bocca e badaloni sonagli grossi pendenti, e più teste di bambini intorno a dette barda ». Il terreno non mi pare da fichi badaloni!

Balascio. I vocabolarii non difiniscono bene il balascio, che è un rubino pendente al color dell'aceto, cioè che dà un po' nel giallognolo, a differenza degli *spinelli* e d'altri rubini.

Brancone. Certamente deve leggersi *broncone*, perchè la branca grande di leone non c'entra per nulla. Si tratta quivi d'un ramo grosso non rimondo. Cinque volte si dice nella *Giostra* che il brancone è verde; e la branca di leone non è di questo colore. Sarebbe l'*asino verde* messo fuori in Pisa da quel tale, che voleva distinguere gli asini dai colori. Altre quattro volte è chiamato broncone: e a pag. 341 del *Borghini* prima si trova: « I Paggio a cavallo vestito di un gonnellino bianco e pagonazzo con un broncone a traverso »; e poco dopo si legge d'altro paggio « con detto *brancone* » e più sotto ancora, alla coverta del cavallo del Pazzi, si trova da capo « un broncone di pino ricamato tutto di perle ». Il guazzabuglio sia pure nel testo, nella copia o nella stampa, poco monta. Un buon riscontro, e come dicono, una buona collazione avrebbe giovato a far vedere il pel nell'uovo.

Capelliera bianca. Il chiamarla parrucca (e di quel colore) non mi va giù. Perdono ai ricchi e ai nobili de' nostri tempi, che ne hanno fatte tante delle grosse davvero, il mettere in capo ai loro cocchieri e cavalcanti parrucche bianche. Ma che Lorenzo dei Medici inventasse questa foggia di coprire la testa de' suoi paggi, no di certo, non so inghiottirla. Il paggio aveva un gonnellino di zetani velutato bianco e portava « in capo una capelliera bianca, suvi un mazzochio con penne, e una brocchetta grande al detto mazzocchio appiccata ». Mi pare più verosimile che fosse chiamata capelliera una berretta

bianca, rispondente al gonnellino del paggio, per tenere raccolti i capelli e per sorreggere il mazzocchio.

Coppo dell' elmo. Il paggio aveva un elmo in testa, « suvi uno cimieri d'una dama...., che nella mano ritta aveva una lancia broncuta tutta dorata, posando lo stocco sul coppo dell'elmo ». Lo stocco, fatto a quadrello appuntato, era la parte superiore della lancia. E' sul coppo, cioè sulla parte convessa dell'elmo, la dama del cimieri posava lo stocco, tenendo la lancia con la punta all'ingiù.

Diamante in tavola. I diamanti erano di due qualità, in *ciottoli* e in *tavola.* Prima che fosse trovato il modo di tagliarli o sfaccettarli, quel diamante che naturalmente aveva una faccia semipiana si teneva di maggior pregio degli altri, secondo la grandezza e il piano più o meno perfetto. Il primo diamante lavorato a brillante fu quello acquistato nel 1476 da Carlo il Temerario duca di Borgogna, il quale, non appena ebbe in mano il ricco ed unico gioiello, perdè la vita il 5 gennaio dell'anno successivo presso Nancy.

Dommaschino. Drappo tessuto a dommasco, cioè con opera a panno, o a mantino, e con fondo a raso. Il dommaschino poteva essere vellutato o broccato.

Dòssi. « Coverta di drappo alexandrino ricamata a fiori d'oro e d'ariento, e da piè una tira di dòssi ricca ». È come dire una tira non di pelli intere, ma di schiene di vaio, che sono ricchissime.

Il resto di quella pelle non si adoperava a ciò, perchè poco apprezzato.

Erba vinca. Vinca maggiore, o vinca minore di Linneo. Volgarmente si chiama *vinchia*, *pervinca*, *provinca*, *provencà*, *viorna*, *erba vinca*, *viola* o *fiore da morto*, *mortine*, *mammolone*, *clematide*. Non ha che fare con la mortella.

Giubberellino. Diminutivo dell' altro diminutivo *giubberello*. Voce tuttora viva e gentile.

Gorzerino. Il paggio del Bracciolini aveva « un gorzerino di maglio a torno al collo ». I vocabolari hanno gorgerina, e il Tassoni nella Secchia Rapita cantò (c. 6. 35):

> Di due percosse il re fu còlto intanto
> Su l'elmo, e a sommo 'l petto al gorgerino.

Veda nel testo della *Giostra* se è con la z o col g, che facilmente si scambiano, per dare la preminenza a chi spetta.

Luculatò? o *lucciòlato?* Starei per il secondo, accettando la nota posta a quella voce, previo riscontro del MS.

Mazzocchio. Il Varchi (storia, l. 9) dice così: « Il cappuccio ha tre parti, il mazzocchio, il quale è un cerchio di borrà coperto di panno, che gira e fascia intorno la testa, e di sopra, soppannato dentro di rovescio, copre tutto il capo ec. ». Sta a vedere, se il mazzocchio degli uomini d'arme e dei blasonisti differisce dal primo.

Vellutato, cioè *zetani vellutato.* V. *Zetani.*

Zazzera. Uno dei paggi « aveva in capo una

zazzera con mazzocchio e penne, suvi una brocchetta d'assai valuta ». Anche qui mi attengo al Varchi, che descrive « una berretta in capo leggerissimamente soppannata con una piega dietro, che si lascia cadere giù in guisa che cuopre la collottola, e si chiama berretta alla civile ». Non mi pare punto strano che, tre quarti di secolo prima del Varchi, quella berretta con falda scendente sul collo dalla parte di dietro fosse chiamata zazzera, piuttosto che berretta alla civile, per essere simigliante in una parte alla zazzera dei capelli. E dirò anzi che dà qualche peso a questa interpretazione il trovare che il paggio aveva in capo una zazzera con mazzocchio e penne; e ben sappiamo che una parte di cosa qualunque può anche dare il nome al tutto. Se ho detto male, la mi corregga.

Zetani. Non è un panno di lana, ma un drappo di seta. La tela, ovvero l'ordito che fa il rovescio del velluto, è di zetani, ora detto zetanino; vale a dire d'orsoio crudo e tinto. E siccome la detta tela tiene insieme il drappo, dà anche il nome di zetani ai vellutati, cioè ai drappi con velluto.

Non ho veduto il Codice: ma Ella, che potrà facilmente averlo sott'occhio, farà il resto.

La riverisco, e sono suo devotis. serv. ec.

Di casa, 8 settembre.

NOTE

[1] Questa lettera al chiarissimo cav. Pietro Fanfani fu da lui pubblicata a pag. 569, volume secondo, del *Borghini, Giornale di filologia e di lettere italiane* (Firenze, stamperia sulle Logge del Grano, 1864); e contiene alcune note filologiche al *Ricordo d'una Giostra fatta a Firenze a dì 7 febbraio 1464 sulla Piazza di Santa Croce,* che si veniva stampando in quel medesimo Giornale dal sig. Fanfani.

[2] Il chiarissimo compilatore del *Borghini* accompagnava la pubblicazione di questa lettera con la seguente risposta:

Mio caro sig. Consigliere,

La sua lettera giunge in tempo da entrare in questo fascicolo, e tosto la stampo, ringraziandonela senza fine. Delle simili me ne scriva spesso, chè la materia non può mancarle, ed il *Borghini* se ne rifarà.

A rivederla in gran fretta, e mi voglia bene.

28 agosto 1864

Suo leal servitore
P. Fanfani.

[3] Lettera sullo stesso argomento della precedente, che fu stampata a p. 631 del vol. 2° del *Borghini,* e alla quale andava unita questa gentile risposta:

Mio riverito sig. Consigliere,

Perchè fare il viso dell'arme alla sua cortese lettera? Io *altro diletto che imparar non provo*, ed a chi mi insegna qualcosa faccio sempre lietissima cera. Qui poi sarebbe stato più che follìa il pigliare in mala parte le sue osservazioni, sapendo tutti in Firenze, ed io più di tutti, che Ella è il solo veramente pratico, per lungo studio e per pazienti ed assidue investigazioni, dell'antico e del novello linguaggio delle nostre arti e manifatture.

La ringrazio pertanto continuamente di ogni cosa, e la prego di non lasciar passare veruna occasione di correggermi. Nel particolare poi di questa *Giostra*, in alcuni luoghi della quale ella sospetta esserci errore di copia, io non nego che errore possa esserci nel codice: ma l'accerto che la copia fattane fare da me è esattissima, come quella che è opera di valente copiatore, e che è stata riscontrata gelosamente da me parola per parola.

Non accadendomi altro per ora, mi onoro di ricordarmele.

Rifredi, 27 settembre 64.

Suo leal servitore
PIETRO FANFANI.

Alcune osservazioni ai Dugento fra vocaboli e modi della lingua parlata toscana raccolti dal sig. Avv. Gherardo Nerucci.[1]

ANCHIANA. — *Uomo fatto all'anchiana* (Fir). In Firenze non pare si dica così, ma invece si dice *uomo fatto con l'ascia.*

ALLA PAPALE. — Nella nostra città ha due sensi, cioè — Dirla chiara e tonda e senza andirivieni; e anche — Dirla alla buona, alla carlona.

Vivere alla papale è il Far vita beata, o come dicono i Fiorentini, *fare il Martin senza pensiero.*[2]

BISTINCO. — *Guidalesco, cicatrice raffrinzellata.* Comincio dal dire che il guidalesco è propriamente quel punto più alto del fil delle rene, in prossimità del collo, dell'animale da sella o da soma. Adesso quella sommità si denomina *guida* o *croce* per evidenti ragioni. Fino dal trecento si chiamava *guidalesco,* come si legge nel viaggio ai luoghi santi di Giorgio Gucci, là dove descrive egregiamente la giraffa. Vedi *Viaggi in Terra Santa*, pubblicati dal Barbèra nell'anno 1862, a p. 300. Vi si leggono

queste parole: *Poi dalle gambe insuso ha alto il guidalesco bene due braccia.* Che se adesso si chiamano *guidaleschi* quelle piaghe che vengono ai cavalli e a' somieri su la schiena dalla croce alla coda, è perchè quel punto alto della guida, cioè del guidalesco, suol essere il primo a rompersi, rimanendo appuntino sotto il sodo della sella o del basto.

La parola *bistinco* è pochissimo usata in Firenze, dove invece è comunissimo *bischenco. Fare un bistinco ad uno,* vale fargli un brutto scherzo, un mal garbo. *Fare un bischenco,* è come dire fargli una celia un po' indiscreta. Il bistinco è più grave e villano dell'altro: e sarebbe come dare uno sgambetto ad alcuno, che può anche cadere a terra e farsi del male. Al contrario il tirar giù il moccichino a chi è nell'atto di soffiarsi il naso, potrebbe dirsi un bischenco.

DISCORRERE CON LA SPINA. — *Discorrere fuori del senso comune* (Firenze).

Ho domandato a molti del popolo se fosse in uso questa maniera di dire, ma nessuno l'ha mai udita in Firenze. Hanno qui il *discorrere colla lisca,* ma il senso è ben diverso. Questo discorrere è proprio di chi non ha lo scilinguagnolo bene sciolto, e non può pronunziare nè l'elle, nè le sillabe sa, se, si, so, su. In quest'ultimo caso e' dicono scia, scie, sci, scio, sciu.

RANNAJOLA. — *Orciòlo per colarvi il ranno* (Firenze).

I Fiorentini non dicono mai *rannajola,* ma bensì

colatojo. A me non dispiacerebbe il primo nome, mentre il secondo, cioè colatojo, ha troppi significati.

RIPICCO. — Qui vuol dire stare a battibecco, a botta e risposta con alcuno, e anche far dispetto a chi ci fa dispetto. Il popolo nostro definisce il ripicco con queste parole: farò come fanno i segatori, *tu a me, io a te!*

ROGHELLO. — *Quel vuoto che resta tra mezzo al petto d'una donna appettante* (Val d'Arno): *equivale a stradello, dicendosi ruga per strada.*

Questa dichiarazione mi pare un poco stiracchiata, quando abbiamo in Firenze e altrove una voce e un modo di miglior conio, cioè *gorello* e *via di latte.*

L'ultima frase è anche del cav. Marino nella Cleopatra:

« Separate giacean le due mammelle,
E *splendea* tra di lor *la via di latte* ».

SCORTICATOJO. — A Firenze non si dice *scorticatojo* per *ammazzatojo,* altro che parlando dell'ammazzatojo degli Ebrei, che è detto appunto *scorticatojo* o *scannatojo,* perchè non vi si dà sulla testa alla bestia, ma vi si scanna.

SCORTICHINO. — Si chiama così l'usuraio. E anche ha questo nome il beccajo degli Ebrei.

NOTE

---

[1] Anche queste osservazioni del nostro autore furono stampate nel *Borghini*, anno primo, p. 470; dove già avean veduta la luce gli studj del mio buon amico prof. Nerucci, ai quali appunto si riferiscono le presenti osservazioni.

[2] Nota del chiarissimo cav. Fanfani: « questo *vivere alla papale* credono alcuni esser venuto dai Pontefici massimi de' Romani, i quali facevano buona cera, tanto che le lor cene erano proverbiali: ma quegli non si chiamavano Papi; e il nostro popolo l'ha presa proprio dal Papa de' cattolici; e oltre a questo modo ha pure l'altro *Star come un papa*, quando si vuol significare lo stare con ogni agio. Alcuni vogliono che sia nato più specialmente dalla vita comoda e dalla buona cera che dicono facesse Martino V papa; la qual congettura è confortata dal *Fare il Martin senza pensieri* ricordato qui dallo scrittore di queste osservazioni ».

INDICE